

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE PINTURA (PINTURA Y RESTAURACIÓN)



TESIS DOCTORAL

Estética erótica: lenguaje y significados hasta el arte actual

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Michiko Totoki

DIRIGIDA POR

Ángel Rojas y Manuel Parralo Dorado

Madrid, 2001

ISBN: 978-84-8466-185-6

©Michiko Totoki, 1993

UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE PINTURA

BIBLIOTECA U.C.M.



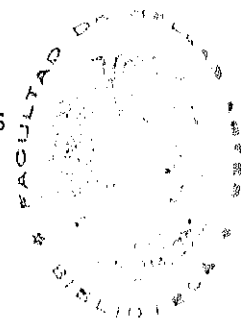
5308329396

TESIS DOCTORAL

"ESTETICA EROTICA: LENGUAJE
Y SIGNIFICADOS HASTA EL ARTE ACTUAL"

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR EN BELLAS ARTES
PRESENTA:

MICHIKO TOTOKI



DIRIGIDA POR: D. ANGEL ROJAS

DOCTOR EN BELLAS ARTES Y PROFESOR TITULAR DE LA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE MADRID.

MADRID, 10 DE SEPTIEMBRE DE 1.993

*A mi abuela,
mi padre y mi madre*

AGRADECIMIENTOS

Es mi intención agradecer en esta página el apoyo inestimable recibido de:

- Mi Director de Tesis D. Angel Rojas.
- El Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Madrid.
- Alfonso González-Calero, artista y director de la Galería Catarsis, por su colaboración lingüística.
- La Srta. Ayako, Licenciada en Historia de Arte, por su ayuda e información en mi estancia en Nueva York.
- La Galería Aoki, por su colaboración documental en Tokio.
- Instituciones como: Biblioteca del MOMA (Nueva York), Biblioteca Nacional de Nueva York, Biblioteca Nacional de Tokio, Biblioteca Municipal de Tokio, Biblioteca Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Madrid y todas las Galerías de Arte que desde distintos países me han enviado documentación.
- Todos los que durante el tiempo de elaboración de la Tesis me han preguntado "que tal iba ella" como si se tratara de un familiar convaleciente.

ÍNDICE

	Pág.
1. INTRODUCCIÓN GENERAL	
1.1. PREFACIO	1
1.2. DETERMINACIÓN DEL TEMA	5
1.3. RESUMEN DEL PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO	13
2. ANÁLISIS DE LOS FUNDAMENTOS SOCIO-HISTÓRICOS DE LA SEXUALIDAD Y SU REPRESENTACIÓN EN EL ARTE	
2.1. MARCO OCCIDENTAL	
2.1.1. ESTÉTICA ERÓTICA HASTA EL SIGLO XX	
2.1.1.1. INTRODUCCIÓN	17
2.1.1.2. EL ARTE ERÓTICO EN GRIEGOS Y ROMANOS	20
2.1.1.3. INFLUENCIA DEL CONCEPTO CRISTIANO EN LA ESTÉTICA ERÓTICA	30
2.1.1.4. LA ESTÉTICA ERÓTICA DEL RENACIMIENTO	48
2.1.1.5. EL MANIERISMO Y GIULIO ROMANO	63
2.1.1.6. EL EROTISMO EN EL DESNUDO PICTÓRICO DEL BARROCO	70
2.1.1.7. LA ESTÉTICA ERÓTICA Y LA ILUSTRACIÓN	79
2.1.1.8. ESTÉTICA DE LO ERÓTICO Y LA MORAL VICTORIANA	88
2.2. MARCO ORIENTAL	
2.2.1. ESTÉTICA ERÓTICA HASTA EL SIGLO XX	
2.2.1.1. INTRODUCCIÓN	111
2.2.1.2. LA ESTÉTICA EN EL SINTOÍSMO Y EL CULTO A LOS ÓRGANOS SEXUALES	118
2.2.1.3. DETRÁS DEL CONCEPTO CONFUCIONISTA	129
2.2.1.4. LA ESTÉTICA ERÓTICA DEL RENACIMIENTO CHINO	137

	Pág.
2.2.1.5. EL SEXO EN EL BUDISMO Y LA ESTÉTICA ERÓTICA HINDÚ	149
2.2.1.6. LA ESTÉTICA "IKI" EN EL SHUNGA	163
2.3. CONCEPTOS DE ESTÉTICA ERÓTICA EN EL SIGLO XX (Hasta 1970)	
2.3.1. FREUD Y EL SURREALISMO	185
2.3.2. LA ESTÉTICA ERÓTICA EN EL "ARTE POP"	206
 3. DESARROLLO ANALÍTICO DE LA ESTÉTICA Y LA SEXUA- LIDAD EN LA CULTURA POST-MODERNISTA	
3.1. PREFACIO	236
3.2. PARÁMETROS DEL ARTE ACTUAL	250
3.3. DIMENSIÓN SOCIO-CULTURAL DE LA SEXUALIDAD ACTUAL	259
3.3.1. LA "EROTIZACIÓN" DE LA SOCIEDAD	261
3.3.2. VARIACIONES DE MODALIDAD SEXUAL EN LAS MANIFESTACIONES SOCIOCULTURALES	266
3.3.3. INTERNACIONALIZACIÓN DE LA SEXUALI- DAD Y PRIVATIZACIÓN DE LA MODALIDAD SEXUAL	271
3.4. ESTÉTICA ERÓTICA EN EL ARTE POST-MODER- NISTA	276
3.4.1. DINAMISMO CREADOR DE LA ESTÉTICA ERÓTICA	282
3.4.2. ANÁLISIS DEL LENGUAJE SEGÚN LA MODALIDAD ERÓTICA	290
3.4.2.1. DESNUDO MASCULINO Y FEMENINO	290
3.4.2.2. HETEROSEXUALIDAD	340
3.4.2.3. HOMOSEXUALIDAD	363
3.4.2.4. FETICHISMO	390
3.4.2.5. VIOLENCIA Y PORNOGRAFÍA	413
3.4.2.6. OTRAS MODALIDADES	439

	Pág.
4. CONCLUSIONES	
4.1. IDEM.	478
5. NOTAS	
5.1. IDEM.	497
6. APÉNDICES	
6.1. ARTISTAS ACTUALES SELECCIONADOS QUE HAN AMBIENTADO SU OBRA EN LA ESTÉTICA ERÓTICA	
6.1.1. COMENTARIO	505
6.1.2. LISTA	507
7. BIBLIOGRAFÍA	
7.1. BIBLIOGRAFÍA RELATIVA AL MARCO OCCIDENTAL (2.1.)	517
7.2. BIBLIOGRAFÍA RELATIVA AL MARCO ORIENTAL (2.2.)	520
7.3. BIBLIOGRAFÍA RELATIVA A LA CULTURA POST- MODERNISTA (3.)	522

1. INTRODUCCIÓN GENERAL

1.1. PREFACIO

De forma preeliminar se hace necesario aclarar el valor de continuidad que conlleva el presente estudio a la vez que, debido a la extensión que ha requerido la Introducción concordar en ella ciertas partes, con el motivo de lograr una mejor comprensión del total de la obra; de ahí el sentido del Prefacio.

En cualquier caso, ya el título que se ha concebido y se presenta en portada delimita un precepto base en torno al cual existen suficientes y diversas motivaciones de análisis, con rango de consideración dentro del mundo de las Bellas Artes.

Para mayor prueba se ha de poner de relieve la situación del concepto sexual de la civilización actual para concluir en la realidad de sus manifestaciones a través del medio cultural.

Del mismo modo, a la moderna "popularización sexual" no le corresponde su homónimo concepto plástico, preocupación que ha motivado, en gran parte, el presente análisis que por necesidad se ha extendido en consideraciones del pasado.

Ahora bien, tal preocupación no ha sido concebida de forma fortuita o precipitadamente, sino que más bien ha sido un resultado lógico desencadenado por ensayos ante-

riores. Ya en el año 1989 se estableció en otro texto una comparación entre las diferencias ideológicas del desnudo pictórico entre España y Japón, abarcando los años 1970-1989 y en el que se abordaba, buscando tales disparidades o a veces concordancias, el fondo social y la ideología plástica de ambas revelaciones culturales.

En aquel proyecto, consiguientemente, ya se pudieron establecer ciertas consideraciones de interés que se resumirían de la siguiente manera: establecimiento de un orden para delimitar cada componente conceptual en torno a la representación del desnudo, esto es, por un lado quedó claro el marco donde se desenvuelve el erotismo y sexo en ambas sociedades (ciertamente representativas del fondo cultural y social actual), de otro lado el uso que se hacía del espacio pictórico y su curiosa transpolación en comparación a la tradición.

Igualmente ya se introdujeron diversas apreciaciones de las expresiones eróticas o documentales que posibilitan su clasificación, estilos pictóricos que se dan, usos cromáticos frecuentes, etc.

En cualquier caso y sin ahondar aquí en clasificaciones, es digno de mención, respecto a tales diferencias ideológicas y pictóricas, que el erotismo religioso en el Japón es todavía motivo artístico, mientras que en el país occidental es casi inexistente y en todo caso cuando se da algo parecido no suele ser en base a la religión oficial, sino que se recurre a temas mitológicos y profanos.

Por otra parte se observó, que entre los artistas japoneses salieron ejemplos de desnudo documental y de erotismo decorativo, mientras que en sus homónimos españoles no se daba este tipo de motivos. Por el contrario entre el segundo grupo de artistas mencionados se estaba

dando, con suficiente representación un estilo erótico que entre los primeros, de momento, se hace impensable, esto es el erotismo biográfico, en el que el protagonista desnudo del cuadro es, directa o indirectamente el propio pintor o si no su propio concepto de sí mismo.

Volviendo al comienzo del prefacio en donde se establecía la concepción del título general de la obra y en base a lo descrito del primer texto que centraba su esfuerzo en las diferencias iconográficas del desnudo, es de imaginar el deseo y la obligación de profundizar en la globalidad de la problemática de la estética erótica. Y máxime cuando se extrajo la conclusión de que no sólo el desnudo representa al erotismo, enclave estético que fundamenta un análisis posterior.

Como segundo paso preeliminar se buscó otras investigaciones que versaran sobre el tema y en el año siguiente de 1990 se llevó a cabo un estudio del libro de entrevistas realizadas al pintor Masuo Ikeda, tit. "Estética Erótica", y del cual a continuación también se expondrán ciertas conclusiones obtenidas y el adelanto de que aún así se consideró necesario continuar profundizando en el concepto de la "Estética Erótica".

Masuo Ikeda, en realidad no describe la realidad patente y científica de la Estética Erótica, sino que más bien es un testimonio de su personal concepción sobre el tema, en el que sus opiniones se mezclan con un gran conocimiento de la representación iconográfica del erotismo.

En todo caso, el valor de tales apreciaciones es incuestionable y pone de manifiesto el interés pictórico hacia lo erótico y sus consecuencias.

Para él, el término "erótica" es tomado en el sentido metafísico del vocablo, ya que el "eros" artístico se entiende como el amor sensual en la ciencia que trata la belleza artística. Sólo que para el artista, el tema ideológico e intrínseco concernirá no a conceptos abstractos o a ideas filosóficas, sino a lo que puede encarnar a través de la iconografía del sexo femenino.

Así y después de ambas experiencias analíticas surgió un ánimo más para continuar sobre la investigación de la Estética Erótica, con la intención de ampliar en todo lo que fuera posible el abanico de lo que representa la expresión erótica en el mundo del Arte y sus relaciones con la realidad socio-cultural de los pueblos que la utilizan.

Por otra parte, y debido a lo extenso del tema y a la multitud de capítulos que poco a poco se han ido añadiendo por necesidad, se ha creído oportuno subdividir la Introducción para que abarcase materias propias de la sistematización de un trabajo científico, con la intención de que quedasen así separadas de los grandes bloques del contenido y sin categoría de capítulos.

Así es que tanto la determinación del tema, objeto e importancia, irán en el siguiente apartado de la Introducción General, del mismo modo se destinará otro apartado para comentar el planteamiento de la investigación y metodología, dando con esto la forma ortodoxa a la totalidad pero guardando ciertas particularidades en la ejecución.

1.2. DETERMINACIÓN DEL TEMA

El fenómeno de la "sexualidad" dentro de la realidad humana, junto a sus diversas y contrastadas entidades, se ha mantenido invariablemente latente y convulsivo a lo largo de la Historia, siendo importante al punto de que cada civilización del mundo ha aportado siempre algunas novedades y consecuencias de este fenómeno, en virtud de su experiencia psíquica y privilegiada. Hay que tener, igualmente en cuenta que la preocupación antropológica, que domina el pensamiento y la cultura, es la que da horizonte y contorno al testimonio de tal proceso histórico.

Ahora bien, si se comparan las formas de sexualidad universalmente conocidas hoy día, con las dimensiones enteramente diferentes que muestran los tiempos pasados; parece que el hombre actual se ha acostumbrado a contemplar su civilización como la única válida, más por ceguera que por ideología. Y casi nadie pone en duda que cualquier otra civilización tenga que ser medida por la escala que hoy resulta familiar. No obstante, siempre debe existir la posibilidad de convalidar y convalidarse a otras lecturas científicas de las plurales civilizaciones y sus significados temáticos.

Una de las grandes aportaciones del tiempo a la huella de la sexualidad humana como valor cultural ha sido el manifiesto de la proyección del deseo humano entorno a

la sexualidad -erotismo- llevado a través de la actividad artística. El contenido erótico, ha venido incorporando en los esquemas estéticos, de tal modo, un torrente de contexto ideológico a lo largo de las civilizaciones.

Lo sorprendente y relevante es que, en las grandes obras que marcan tales vestigios históricos de la sexualidad humana, se plantea frecuentemente una coherencia perfecta entre el éxtasis erótico del objeto y el poder estético del creador. Es más, cuando se desvía esta coherencia, o sea si la atracción erótica sobresale de la psicología estética, o inversa, el valor artístico calificado en su propia cultura se ha juzgado fuera del testimonio emocional y real.

En realidad, se ha de reconocer, que la relación de "lo estético" y "lo erótico" ha sido siempre algo complejo, porque ambas sustancias conceptuales pertenecen a la cualidad fiel de la sensibilidad intrínseca, formada experimentalmente entre lo vital y lo cognitivo, siendo de tal manera que, en todas las sociedades las funciones eróticas han implicado un campo muy variado de acción y éste, no casualmente, es análogo a la estructura estética, en lo relativo a la variedad.

No obstante, se considera que la coherencia sensorial y psicológica entre lo estético y erótico en la manifestación artística, no es una dimensión imposible de trazar, sino que según la condición espacial y temporal, muestra una formulación opulenta que hace ennoblecer cualquier viabilidad científica de la "Estética Erótica", siendo estas condiciones como un fanal que guía e ilumina el valor antropológico de la cultura.

Hipotéticamente hablando, el peso de una integración de la estética erótica en el Arte no se limita en el vestigio genial de la sexualidad humana a lo largo de la

historia, sino no que gana su consistencia, primero, gracias a la dinámica que acapara gran parte de nuestra atención y segundo por su lenguaje nato que en realidad nunca se consideró verdadero elemento autónomo del campo estético.

En cualquier caso, hasta la fecha, ciertos investigadores y escritores internacionales han mostrado su interés por la proyección erótica manifestada dentro de la Historia del Arte, tanto en Occidente como en Oriente, pero en el término de "Arte Erótico", cuyo objetivo y significado son exclusivamente dedicados a la preocupación plástica del elemento erótico entorno al desnudo pictórico, sin profundizar suficientemente en la relación existente entre éste (lo erótico) y la estética propia, ni el vínculo imprescindible entre la sexualidad humana y la energía creadora.

Así es que sus fondos científicos no enfocaron el poder estético de la sexualidad como esencia de la conducta, sino que clasificaron y calificaron las obras maestras que involucraban el tema erótico en base, sobre todo, a las genialidades plásticas que mostraban.

En cualquier caso son de mención incuestionable ciertos trabajos excelentes que muestran las profundas visiones que se presentan, sobre el erotismo, en el Arte: "The Erotic Art" (1975) de Peter Webb es un ejemplo, este texto abarca la evolución genética del "erotismo" dentro de las manifestaciones artísticas, y no sólo la inherente al ámbito occidental sino también la cualificada en otras civilizaciones, así mismo presta especial atención a la relación polémica entre Arte y Pornografía.

Por otra parte, la metodología de "Sexuality in Western Art" (1991) de E. Lucie-Smith es original y breve; en ella se recalca el valor artístico de las obras repro-

ducidas y comentadas por su evidente contenido sexual, sirviéndose para ello de un tratamiento de conceptos psicoanalíticos aplicados al contexto.

Igualmente, "Energía creativa en el Arte" (1986) de Y. Tokuda aporta un papel significativo en el campo temático, cuya visión sumamente psicológica, aproxima el dinamismo vital a la creatividad artística.

Aunque todos estos reconsiderables trabajos, entre otros, implican en común, un esfuerzo por averiguar las funciones eróticas en el Arte a lo largo de los tiempos históricos hasta el llamado Arte Moderno, y sin duda rescatan en cada caso la importancia del componente emocional humano, aún no se ha justificado una definición apropiada e independiente de la "Estética Erótica", ni su evolución histórica en el paradigma artístico, ni su actuación tipológica en la cultura post-moderna.

Es así que estos tres últimos programas serán requeridos para construir las estructuras fundamentales de la categoría científica y generativa del presente discurso: "Estética Erótica: Lenguaje y Significados en el Arte Actual".

Como adelanto, y en primer lugar, se ha de considerar que el sentido de la "estética erótica" se determina inevitablemente en varias paráfrasis según su aplicación tópica. De modo ortodoxo ésta se interpreta como "la teoría filosófica de lo bello en la sexualidad humana" o "el estudio morfológico de la belleza vinculada con la pasión fuerte del amor". Pero desde el punto de vista de la creación artística, "la estética erótica" muestra el carácter sinónimo con la validez de la energía creativa del "Eros" y esto como una fusión analógica entre el impulso sexual y la consecuencia artística.

Igualmente si se lleva su significado a la dimensión psicológica, la definición se ampliaría hasta "la afirmación vital del deseo sexual".

De cualquier manera, al referirse a la "estética erótica" se ha de considerar su significado como el resumen de la coherencia, tanto filosófica, como morfológica, sociológica y psicológica, entre la sustancia estética y la sensibilidad erótica.

Bajo tal calidad polivalente, que se observa en la interpretación hipotética que se plantea de la significación de la "estética erótica", es preciso denotar que la formación antropológica y cultural de ésta no sólo consiste en una retórica plástica de la temática sexual, como hasta ahora ha sido enfocada (la significación) por la mayoría de los investigadores del Arte Erótico, sino que también sincroniza con las otras dimensiones. Así es que, aunque se pretendiese delimitar la validez del sentido de la estética erótica exclusivamente dentro del ámbito artístico, su actual constitución compleja no consentiría una única lectura, o sea las interrelaciones que actúan en esta dirección rozan continuamente el mundo del Arte.

En efecto, se considera que el sentido de la "estética erótica" está en una órbita de la categoría estética y ésta se fundamenta como ciencia experimental que tiene su motivación en la valoración, interpretación, configuración, creación, etc., y se necesita por lo tanto una metodología intelectual que prosiga la competencia lingüística de la expresión artística.

"La sexualidad está incorporada a la Historia", con estas palabras de Morali-Daninos entramos en la justificación que plantea el segundo programa, esto es, la evolución histórica de la "estética erótica".

La validez de la hipótesis en esta temática se basa en el supuesto de que el valor estético de lo erótico jamás se permitiría sobrevivir en aquel espacio donde no haya ni un ápice de apreciación vital de la sexualidad humana. Curiosamente, cada individuo y cada civilización han guardado siempre el aspecto de asimilar alguna modalidad expresiva de la estética erótica, característica, por otra parte, de la estética vital de la especie humana.

Así es que se reconocerá, no sin el paso de evidentes pruebas, que la mayoría de los creadores que aportaron algún poder histórico a la estética erótica, debieron tener un psiquismo especial de la sustancia de su propia sexualidad, junto a la energía creativa y la influencia del fenómeno sociológico de dónde y cuando vivía.

Por lo tanto, el objetivo relevante del análisis de la evolución histórica de la interpretación sexual en el Arte, está tanto en la verificación de la vertebración del juicio estético en torno a las manifestaciones artísticas temáticas del pasado, como en la consideración de su valor antropológico y cultural.

En referencia al tercer programa de la investigación, la necesidad de la individuación de "la estética erótica post-moderna", se centrará el esfuerzo en determinar dos factores principales: uno, el intento de renovar calificaciones, con el fin de apreciar una sincronía dinámica, de aquellas publicaciones anteriores de análisis analógico que han proporcionado, en general, la atención en las representaciones hasta la Modernidad.

Y otro, desde un punto de vista más científico, que responde a la hipótesis de que el fenómeno de la "sexualidad", dentro de la realidad ha adquirido en los últimos años una dirección nueva que es, sobre todo, la nueva perspectiva en que es considerada.

Así es conjeturable que la situación en que se encuentra la sexualidad en el post-modernismo muestra ciertos rasgos significantes, tales como: la erotización superficial de la sociedad como consecuencia de la utilización oficial del sexo como lenguaje de atracción comercial, la aparición de los neo-conservadores en los ochenta, la sexualidad como una identificación defectuosa, la estetización de las experiencias amorosas, el síndrome estresante de la vida sexual, la internacionalización de la sexualidad, etc.

Todos estos fenómenos contrastados, en realidad, son ya suficientemente potentes como para considerarlos como parte de la estructura semántica de la estética erótica en el Arte y por lo tanto de este trabajo.

Igualmente, el problema artístico del post-modernismo, que anuncia una transición cultural, es considerado como otra autorización más del planteamiento del presente programa, como se ha venido promulgando desde el principio.

Cuando el Arte anti-nuclear se hace testigo crítico de la sexualidad como fenómeno estético, tanto frente al individuo como frente a la sociedad, interesa en todo caso, indicar aquí la encrucijada generativa que ésta presenta al final del siglo XX y que se interroga a sí misma sobre la presencia de la estructura estética en las manifestaciones de las modalidades sexuales del tiempo actual.

De allí que se planifica el siguiente requerimiento para este tercer programa: ¿Qué aspectos se advierten en la manifestación artística que se basa en la estética erótica post-moderna, tanto en su vertiente individual como social?

Como puntos de partida hipotéticos para el desarrollo de la investigación se pueden establecer por ejemplo las siguientes perspectivas a esta última cuestión programática:

- Se adquiere una posición artística en la que se palpa la reafirmación de una sexualidad heterogénea.
- Parece una corriente que se reconstruye en el ámbito estético a partir de la redistribución de las modalidades sexuales, tratándolas de manera fragmentaria.
- Mantiene una demostración de la sustancia modal de la sexualidad sin considerarla un objeto especial.

Con lo dicho hasta aquí, por lo tanto, queda abierto el motivo de la presente investigación, que se desarrollará bajo los parámetros descritos en el ánimo de completar la amplitud de miras entorno a la Estética Erótica Actual.

1.3. RESUMEN DEL PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO

En predisposición ya de atacar los lenguajes y significados de la estética erótica tal y como se ha planteado desde el principio de la Introducción, evidentemente se consideró un plan metodológico para llegar al fin de la investigación a una conclusión óptima, con rigor y sin dispersiones inútiles.

En cierto modo, existen algunos caminos para aproximarse al examen de la estética erótica en el Arte. Así se podría tratar de descubrir el lenguaje de ésta a través del estudio comparativo de las documentaciones artísticas que manifiestan alguna temática de la actividad sexual a lo largo de las diversas civilizaciones, o mediante la consideración psicoanalítica de la relación entre la sensibilidad estética y erótica bajo ciertos experimentos prácticos (encuestas, entrevistas, etc.).

Pero, a pesar de reconocer la validez de los métodos señalados, es preciso afirmar que la complejidad del fenómeno de la realidad sexual y de "lo estético" lleva y obliga a condicionar ciertos límites metodológicos, en especial los que se dispersan en subculturas, y además de ello, se ha de reconocer que el presente tema aún pertenece al carácter de un ensayo científico con cierta perspectiva hacia la teorización.

No obstante, para dar un paso eficaz y satisfactorio en este ensayo, que ha de perseguir ciertas respuestas a los objetivos e hipótesis mencionados en el apartado anterior, se han admitido concretas consideraciones sistemáticas según las proporciones del programa y que a continuación se detallan brevemente.

1º Programa.- Definición de "Estética Erótica".

- I. Análisis lingüístico ajustado a la realidad actual. (Véase apartado 1.2.)
- II. Averiguación de su contenido semántico tras el desarrollo del 2º y 3º programa.

2º Programa.- Evolución histórica de la "Estética Erótica" en el paradigma artístico.

- I. Recopilación de obras reproducidas y comentadas por su evidente contenido sexual, seleccionando aquellas que han obtenido vigor antropológico y cultural. Esta selección abarca la Época Clásica, la Edad Media, Moderna y Contemporánea, e involucra civilizaciones occidentales y orientales.
- II. Colección de fuentes documentales sobre textos entorno a las obras seleccionadas y otros que versen sobre "Arte Erótico" escritos por investigadores profesionales. (Véase bibliografía)
- III. Documentación sobre lecturas específicas de contexto filosófico, psicológico, ético y sociológico de la "sexualidad" según la interpretación de la época y civilización que se plantease.

- IV. Recopilación de documentaciones específicas sobre el "esquema estético" en la Historia del Arte y del campo filosófico.

3º Programa.- Actuación tipológica de la "Estética Erótica" en la cultura actual post-moderna.

- I. Análisis del 1º y 2º programa.
- II. Colección de obras representativas de la expresión estética de lo erótico en el Arte Actual (1975-1992) procedentes del orbe internacional. (Véase lista en apéndice 6.1.)
- III. Documentación de obras actuales con comentarios y citas, bien de los propios artistas o de bibliografía que versara sobre ellos. (Véase notas y bibliografía)
- IV. Selección de obras más destacadas en el sentido del 1º programa, con el fin de posibilitar la manejabilidad.
- V. Recopilación de fuentes documentales entorno al Arte Actual, en especial de los ochenta, junto con definiciones del Post-modernismo.
- VI. Recopilación de contextos justificantes sobre la "sexualidad" del mundo actual en su dimensión psicológica, sociocultural y filosófica.
- VII. Clasificación de las modalidades sexuales proyectadas en el Arte Actual bajo las consideraciones del 3º programa apartados V y VI. (Véase 3.4.2.)
- VIII. Introducción de breve método psicoanalítico.
-

Del mismo modo a continuación se exponen los medios públicos y privados que han posibilitado la búsqueda de documentaciones necesarias para los mencionados Programas:

"MADRID" - Biblioteca de la Facultad de BB.AA. de la Universidad Complutense.
 - Biblioteca de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense.
 - Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
 - Biblioteca Nacional.
 - Diversas Galerías de Arte.

"NEW YORK" - The New York Public Library.
 - Library of Museum of Modern Art (MOMA).
 - Whitney Museum of Art.
 - Metropolitan Museum Art.
 - Diversas Galerías de Arte.

"TOKIO" - Kokkai Toshokan (Biblioteca de la Dieta Nacional).
 - Hiroo Toshokan (Biblioteca de Hiroo).
 - Biblioteca de la Universidad de Arte de Musashino.
 - Diversas Galerías de Arte.

"PARÍS" - Biblioteca Museo Pompidou.
 - Diversas Galerías de Arte.

"LONDRES" - Biblioteca del Museo 'The National Gallery'.

"HONG KONG" - Biblioteca Pública.

2. ANÁLISIS DE LOS FUNDAMENTOS SOCIO-HISTÓRICOS DE LA
SEXUALIDAD Y DE LA REPRESENTACIÓN ERÓTICA EN EL ARTE

2.1. MARCO OCCIDENTAL

2.1.1. ESTÉTICA ERÓTICA HASTA EL SIGLO XX

2.1.1.1. INTRODUCCION

En realidad, no sólomente la Historia del Arte Erótico sino también todo lo que se entiende por Historia, ha ido expresado por orden cronológico y de forma descriptiva, o sea, en paralelo y en comparación a las documentaciones conocidas. Sistema totalmente lógico, por ser la forma más empírica posible; debido a que las manifestaciones de la Historia se suceden.

Ante el comienzo del capítulo que nos ocupa, es preciso recordar para enmarcarnos en el contexto del análisis científico, que la "Historia del Arte Erótico" forma parte indiscutible de la Historia de la especie humana. Tal afirmación se sustenta en la realidad de nuestras propias cualidades naturales para la sensación erótica.

Igualmente es bastante oportuno considerar que la mayoría de los hombres (investigadores, artistas, etc.) que aportaron alguna novedad o consecuencia dentro de la Historia del Arte Erótico, debieran tener cierta experiencia psíquica especial de su propia sexualidad. Que esta experiencia fuera por deformación, ansiedad, inadaptación, ideología, profesión, etc., no es de deferencia

para advertir la importancia de sus manifestaciones, pues proporciona los requisitos definitivos, sublimados o no, que hace viable la Historia que se trata.

Por otra parte, la libre manifestación de la sexualidad no siempre estuvo permitida o aceptada y fue muchas veces en contracorriente ideológica, donde se impulsaba la intención sexual del individuo hacia posiciones más válidas que las dominantes. Se recordará el caso de Darwin indicando la evolución de las especies, a Freud revelando la energía de la sexualidad, etc.

Las etapas de moral cerrada y de resistencia se han ido sucediendo a lo largo de los siglos aportando documentos a la cultura occidental y por lo tanto a la Historia del Arte Erótico.

En realidad, el objetivo principal de este capítulo no está dedicado exactamente a la formulación de un catálogo de todos los maestros del Arte Erótico en el campo de las Bellas Artes, sino al análisis de la interpretación de sexualidad en el Arte junto con el fenómeno sociológico de cada época significativa y particularmente en base a unas muy concretas características seleccionadas pertenecientes a este campo.

Como adelanto a futuras conclusiones, se puede ya observar que durante todos los períodos, la manifestación sexual en la cultura occidental ha ido relacionada profunda y recíprocamente por tres aspectos: el social, el económico y el personal. Igualmente es significativo admitir que los frutos complejos del Arte, han nacido por las repeticiones de conciliación y conflicto entre la sociedad y la sexualidad, estas sucesiones han reinado de forma que, hasta en la acción cultural contemporánea son visibles y dignas de cuestiones que se asaltarán más adelante.

De momento, basta mencionar a André Morali-Daninos cuando en su "Sociología de Relaciones Sexuales" (1963) dice: "el sexo está incorporado con la Historia".
(nota 1)

Aunque la Historia del Arte, tiene en sí misma muestras específicas de carácter sexual en base a resúmenes tradicionales, criterios de tema o, a demostraciones simples de obra gráfica erótica como para poder intentar directamente reflexiones de importancia, no es autosuficiente y consideramos imprescindible una observación amplia socio-económica de cada época para la apreciación correcta de la Estética Erótica.

Ciertamente, el factor psicológico de los manifestadores -artistas- representa la misión trascendente (es nuestro motivo científico) dentro de la Estética Erótica, porque la sexualidad consciente o latente está imbuída insondablemente en ese factor, más que por la consideración de uno mismo por el reflejo del grupo y esto se convierte explícitamente en la energía de la creación del Arte Erótico.

De igual forma, a través del siguiente desarrollo, se intentarán reflexiones sobre la Historia del Arte Erótico lo más ajustadas. Así, tanto la identificación de la definición empírica del erotismo como la función histórica del Arte, indicarán uno de los fundamentos para reconocer los diferentes estilos estéticos y llegará a ser un perfecto introductor para analizar la Estética Erótica en el Mundo Contemporáneo.

2.1.1.2. EL ARTE ERÓTICO EN GRIEGOS Y ROMANOS (IDEOLOGÍA MITOLÓGICA)

Si se tratan de una forma sociológica las relaciones sexuales en la civilización griega es fácil percibir que se caracterizan por la discrepancia asombrosa entre la mitología y la realidad.

En la mitología, la vida sexual aparece con un fuerte papel y, diosas, ninfas y mujeres, gracias a sus atracciones y estratagemas, ejercen una influencia decisiva en la nación y en los hombres.

Por otra parte, la realidad de las mujeres griegas era bien distinta, a lo mas, en la Esparta ascética y despótica sería una madre sabia, y una vigilante de costumbres en la Atenas democrática y libertina. Los hombres por su parte se sentían fuertemente atraídos por las sacerdotisas del Amor, éstas sin duda habían conseguido tener un papel social muy hiperbolizado.

En esta situación parece razonable pensar que todas aquellas descripciones sexuales que rebosan en la mitología griega corresponden a un deseo inconsciente y no satisfecho por la vida real.

Las prostitutas en la Grecia Antigua llegaron a su apogeo en el siglo IV a. de C., tuvieron gran público y eran dominadoras e influyentes. Había numerosos lugares de disipación y la prostitución se difundía extraordinariamente.

Además, los griegos de aquella época aceptaban la actividad sexual con mucha facilidad, sobre todo en comparación a épocas posteriores. Ciertamente la equivocación o la mala conducta apenas se exponían a la posibilidad de recibir la censura, porque ninguna regla -tanto episcopal como médica- contenía propósitos de estipular cual de los asuntos de orden debía ser tolerado y cual prohibido, cual correcto y cual incorrecto.

El resultado es, que se debe de admitir que la sociología de los griegos no demostraba tanta importancia a la problemática sexual como se la hizo posteriormente en otros siglos e incluso en la actualidad. No obstante, tampoco se debe interpretar la actitud griega de forma equivocada y existen suficientes indicios como para pensar, según las representaciones de Arte Erótico en la cultura griega, que existe un caracter marcadamente reservado.

En el Arte griego clásico, la mayor fuente de tema erótico es el racimo de ideas, leyendas y celebraciones en torno al personaje del Dios del vino, Dioniso. Baco para los romanos.

Las primeras escenas eróticas en el Arte griego, estan fechadas a mediados del siglo VI a. de C. y corresponden precisamente al alboroto dionisiaco.

Estas pinturas representan las actividades de un grupo de vivientes dentro de una comitiva ofrecida por Dioniso: sátiros, criaturas del bosque que se caracteri-

zan por su rabo de animal, orejas puntiagudas, cornamenta, de torso humano y piernas de cabrito, siempre demostrando sus falos en erección, persiguen y se divierten con sus parteneres sexuales, las ninfas y diversos animales. (lámina 1). (lámina 2).

Evidentemente esta recreación fantástica pone de manifiesto un caso prototipo de antropomorfismo; el hombre ha creado al fauno a su semejanza y ha traspuesto en él la propia erótica de la vida de una forma estética. Indudablemente esta transpolación incorpora la esencia del eterno masculino, dando prioridad al impulso elemental que empuja al hombre hacia la mujer.

Para el hombre moderno, estos temas y la mitología en general sirven para comprender claramente la esencia ancestral de la sexualidad, a la vez que muestran lo más profundo de la psicología básica que ha desencadenado la humanidad. Así, se puede comprobar fácilmente que a lo largo de posteriores siglos y llegando a la actualidad, son innumerables los casos de artistas que han considerado el tema dionisiaco, probablemente como parte de su propia intuición sexual, para desarrollar numerosas actitudes creativas.

Basta poner el ejemplo de "Sátiro persiguiendo a una donna" (1962) (The Pace Gallery-New York) de Picasso; en el que da la impresión de un sincronismo conceptual con la Antigüedad, el tema que trata es explícitamente mitológico, sólo el tratamiento, realmente novedoso, sirve de contrapartida y testigo de la actualidad.

También existen otras fuentes para el Arte Erótico Antiguo diferentes a la ya mencionada, en las que los protagonistas son otros dioses y sus aventuras: la seducción de Leda por Jupiter, la leyenda de Danae, las frecuentes seducciones de Afrodita, etc.

Lógicamente los hombres griegos proyectaron en la descripción femenina las formas que estimulaban sus propios deseos eróticos a la vez que las embuían de la personalidad que les convenía. Dioses, humanos y criaturas se entremezclan dando lugar a un desarrollado submundo lleno de fantasía que expande una visión muy concreta de la interpretación del mundo y la realidad.

Quizá, el comienzo de los temas eróticos en el Arte griego procediera del desarrollo inconsciente de una actividad realizados por la necesidad impulsiva, pero luego existe una mentalización que reacciona de modo natural y les hace aprender que la sexualidad humana se sitúa en una encrucijada privilegiada donde convergen lo psicológico y lo cultural.

Así se desencadena una nueva situación, una vez que la ilustración de los temas eróticos se ha establecido y que hasta ahora había tenido como protagonistas a los personajes de la mitología, la importancia de esas motivaciones religiosas va decayendo y son suplidas por acciones reales de los hombres. El Arte Erótico griego se vuelve más humano y se representan abiertamente las relaciones carnales, sin importar ciertamente sus protagonistas (heterosexualidad, homosexualidad, lesbianismo, etc.). (lámina 3)

Algunos autores consideran, quizás por una tendencia personal, que la homosexualidad constituye una de las características principales de la sociedad griega, pero aun siendo así hay que interpretarla bajo un concepto que dista mucho de lo que hoy entendemos por homosexualidad.

Platón manifestó el concepto del amor sagrado entre hombres en "El Banquete". El justifica esta razón de la siguiente manera: si se considera el eros en su forma sublimada y se relaciona al factor estético, se pasaría al

arrobamiento que puede suscitar una belleza despersonalizada, incorpórea y no se plantea ningún verdadero problema cuando el punto accidental de partida sea un ser del mismo sexo.

Ciertamente, este tipo de eros no sólo se mantuvo en el ámbito de lo "platónico" y se incorporó con mucha frecuencia a las costumbres habituales tanto en Grecia como posteriormente en Roma.

Es también significativo que precisamente en los momentos en que se alcanzaba el máximo poderío militar e intelectual, es donde la homosexualidad logró su mayor predicamento. También contribuyó a tal desarrollo el auge y supervaloración de las virtudes masculinas, en contraposición al papel inferior de la mujer, llegando a ser una práctica tan habitual que soldados, jefes y emperadores dieran este tipo de ejemplo.

Esta tendencia social, a la que se hace referencia, tiene una relación directa en las representaciones artísticas de la época y así se observan innumerables escenas eróticas en la decoración de jarrones, platos, etc., en las que incluso se presentan penetraciones homosexuales como sublimación a la configuración estética del amor sagrado. (lámina 4)

Igualmente, es razonable pensar, que los objetos que ilustran el Arte erótico de la Antigüedad son para el hombre contemporáneo una sugestiva hipótesis sobre la naturaleza del vínculo que une a la perversión (anormalidad sexual) con la estética vital.

Siguiendo con las aportaciones documentales, a continuación se va a referir al uso del falo como asunto de obras representativas, tanto de pinturas como de esculturas. Los monumentos fálicos omni-presentan el Arte

griego y romano bajo diferentes temáticas que conectan claramente las ceremonias con el culto dionisiaco. El falo como objeto representa un papel litúrgico en ambas sociedades y es tomado como símbolo independiente ungido en lo sagrado. Griegos y romanos portaban amuletos de forma fálica como protección contra el mal, talismanes confeccionados en los más diversos tamaños y materiales: piedras, cerámica, cristal, hierro, plata, oro, etc.

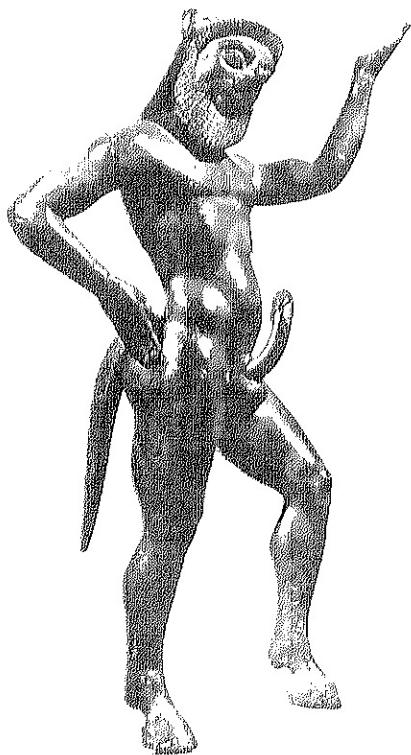
Para los griegos, la virilidad y la belleza tenían su origen en los dioses y así, la creencia de que el esperma contiene el componente sagrado para transmitir la vida y que la castidad femenina intensifica el contacto con los dioses. No es de extrañar la involución a pensar en el carácter sobrenatural de la procreación que defendían sus sacerdotes. (lámina 5, 6, 7 y 8).

Sin embargo, psicológicamente hablando, el carácter de símbolo dado al falo revela una sociedad que ignora a la vagina como co-portadora de la perpetuación de la especie. En realidad un deseo narcisista de virilidad les impulsaba a ejercer una superioridad no solo física sino también sexual que se configuró en el falo-fetichismo.

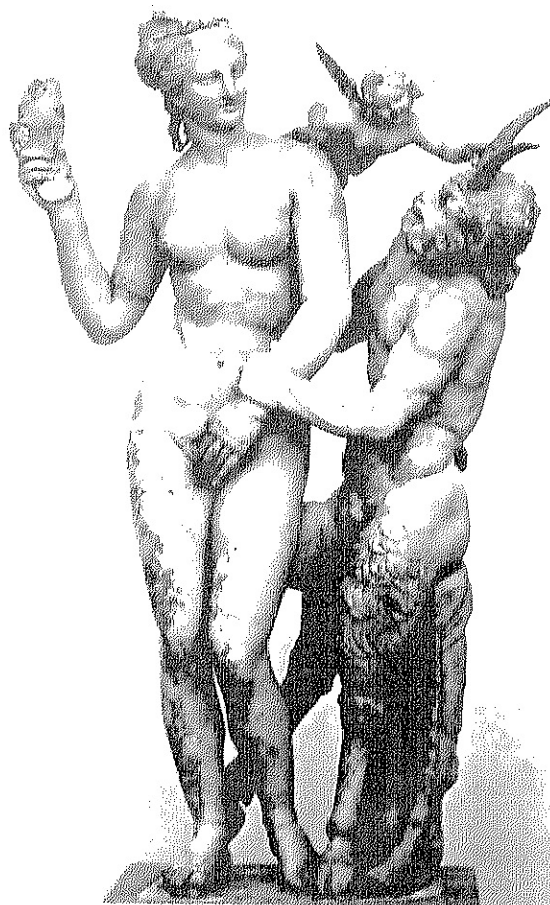
La idea al culto fálico que demuestra la Historia de Occidente nos recuerda a lo acaecido a su homónima Oriental en la que el referido órgano masculino tiene una estrecha relación con la Creación del Sintoísmo.

Si en origen ambas culturas observarían el símbolo fálico como parte de sus habituales creencias sobrenaturales, tampoco es menos cierto que Occidente rompió con tal costumbre mucho antes, mientras que chinos y japoneses mantuvieron conectada la sexualidad humana al formalismo religioso durante bastante tiempo después.

No es, aquí, preciso extenderse más en esta concordancia, debido a que ya se referirá a este tema en capítulos posteriores, cuando se trate la problemática Oriental, baste por lo tanto puntualizar la importancia del falo como símbolo que va más allá de su estricta misión sexual, para adentrarse en cualidades religiosas y por tanto con rango de tema en las creaciones artísticas de diferentes épocas, sin excluir en absoluto a la nuestra.

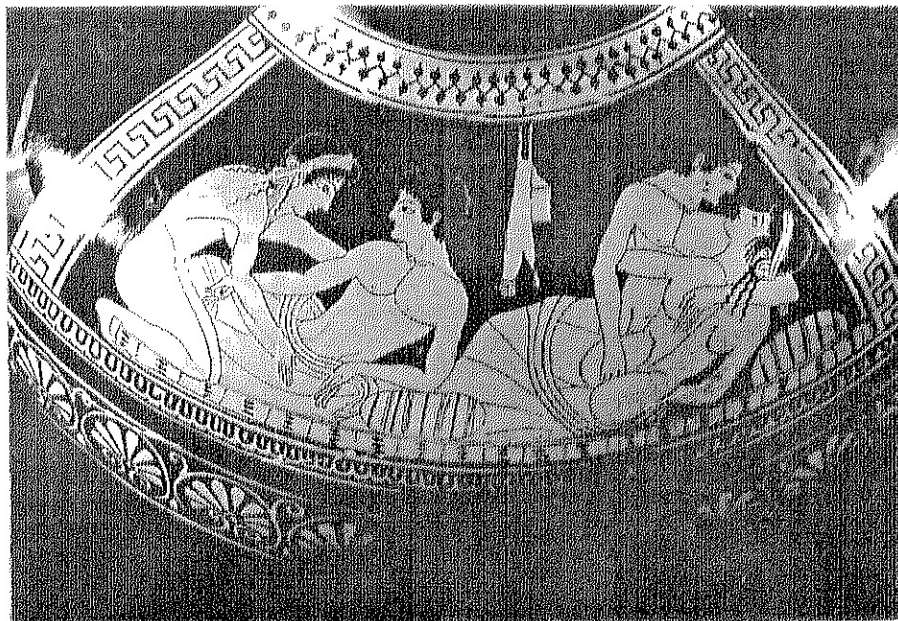


↑ 1 .Satiro, 575-550 A.de C.



↑ 2 .Afrodita amenazando a Pan
con su zapatilla, Helenístico

↓ 3 .Grecia, Pintura Dikaioi;
Los Amantes en un Simposium
S.V A.de C.



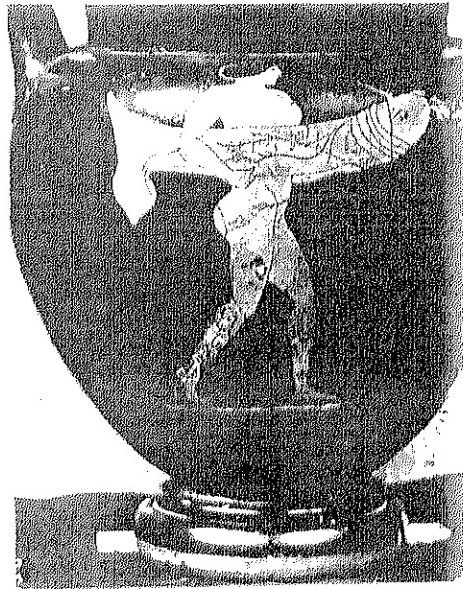


114. Escenas de Devaneo Homosexual,
S. V. A. de C.





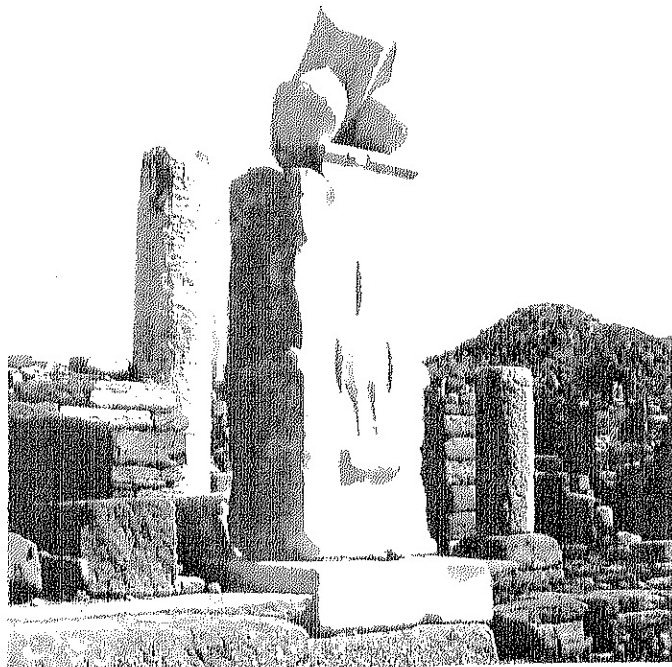
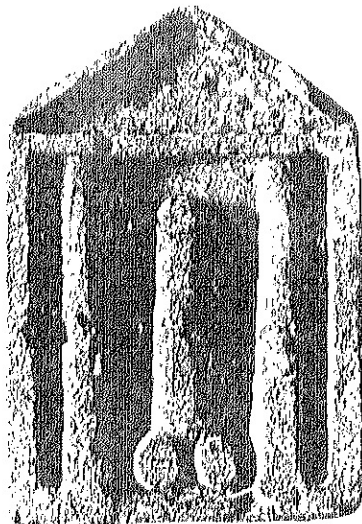
| 5 .Deidad Griega,Helenístico



| 6 .Mujer desnudo llevando en falo gigante,Copa Griega

| 8 .Altar fálico de Dionisios,Delos.

| 7 .Altar fálico Romano,Pompeya, Italia,S. I de A.de C.



2.1.1.3. INFLUENCIA DEL CONCEPTO CRISTIANO EN LA ESTÉTICA ERÓTICA

El pensamiento cristiano irrumpió en Roma justamente cuando la política del emperador Nerón estaba en la peor de sus turbaciones, de suerte que el nuevo concepto religioso da un duro golpe a la consciencia de los romanos; el llamamiento a la auto-renunciación, a la pobreza sagrada y a la castidad ataca directamente la valoración tradicional de la ideología del gran imperio Romano.

El asceticismo en cuestión, se manifiesta con los predicamentos de Pablo, aunque en cuanto a las relaciones sexuales, tanto dentro como fuera del matrimonio, no hubo referencias por parte de Jesucristo, este Apóstol se autoproclama adalid de la castidad. El que tuviesen tal aceptación sus consejos se debe a la ya ejercitada resistencia al sufrimiento de las clases menos favorecidas económicamente, es decir, a las grandes masas de gente. Así, la castidad se une a las cualidades del ser humano como una forma más de exteriorizar-interiorizar el ánimo ante la persecución política, de modo que son: la obediencia, la no violencia o la pobreza.

Con el paso del tiempo, el cristianismo se fue organizando y como consecuencia, modificando en gran parte de sus postulados. La desunión entre espíritu humano y la pureza de Cristo condujo a la infravaloración del cuerpo. La corrupción e influencia de Satanás, según el concepto Persa, cambió el significado del pecado original; el cual ya no figura como consecuencia de la rivalidad entre el hombre y la cognición de Dios, sino como conducta corporal innata y el pecado se convierte en hereditario y trasladable.

Aquí por lo tanto se encuentra, tras la asunción del pecado original, el origen histórico de la prohibición sexual y el temor metafísico al deseo carnal. Así, y bajo tal situación mental, se ha desarrollado gran parte del Arte Occidental, amén del social.

A lo largo de toda la Historia Occidental, ningún concepto ideológico había causado tal transformación y, además, se había perpetuado tanto en el tiempo, como el Cristianismo. De difusión extraordinaria, su influencia ha sido decisiva.

Ni que decir tiene que el factor estético del erotismo intrínseco, de lo que llamábamos estética vital en la época clásica, fue desterrado casi permanentemente desde el predominio del concepto sexual cristiano. La experiencia sexual fue tomada en sí misma como fornicación e "impudicia" y el matrimonio como un suplefaltas.

Prácticamente, el punto de vista cristiano conduce, no a la sacralización, sino al rechazo y la primitivización de la sexualidad, teniendo como causa un profundo hibridismo.

En cuanto a la Historia del Arte Occidental, siempre ha venido arrastrando la silueta alargada de la mencionada

religión, aunque el erotismo, inmerso en lo más hondo del ser, no dejó nunca de pertenecer a la esencia humana, quedando demostrado en diversos pronunciamientos tanto sociales como artísticos, que son aquí los que más interesan.

Al término de esta revisión conceptual de las relaciones sexuales en el transfondo cristiano, es interesante observar las consecuencias psicológicas y prácticas de las diversas manifestaciones corporales en el ámbito artístico.

Después del triunfo del cristianismo en el siglo IV, la figura humana -aún cuando se pudiera pensar lo contrario debido a lo dicho en los párrafos anteriores- no desaparece completamente en las producciones artísticas del Arte Occidental, ni aún en el área de influencia del Imperio Bizantino durante la crisis iconoclasta. Lo que no es menos cierto, es que el desnudo pictórico se circunscribe a las representaciones de Cristo en la cruz y a las de algún personaje bíblico (San Juan Bautista, San Sebastián, etc.) quedando fuera de cualquier manifestación artística el tema erótico, que se mantuvo fuera de cuestión por parte de los artistas, aceptando los postulados impuestos por los padres de la iglesia cristiana, en lo concerniente a moralidad.

Parece que el colapso del paganismo clásico conecta profundamente con la pérdida de la verdadera pureza que propugna la nueva tendencia, y hace de la sexualidad una tentación permanente del espíritu humano.

Estas mutaciones cosubstanciales .. demuestran hasta que punto la considerada "verdad" de una ideología social convenientemente elaborada puede llevar al sacrificio aspectos estéticos anteriores y, en este caso, tan sugestivos como los clásicos. De tal manera que los

artistas se venían a la obligación de cumplir con los preceptos establecidos quedando relegada cualquier decisión y gusto personal.

Cuando reaparece tímidamente el desnudo pictórico en el Arte cristiano, lo hace de modo que el cuerpo humano deja de ser reflexión de perfección sexual y sagrada como en otro tiempo, para convertirse en objeto humillante y de vergüenza. Para los doctores de la iglesia, los cuales teorizaron y codificaron los preceptos y dogmas de su religión, la estética significa la luz que debe resplandecer en el momento que el ser humano adaptado al mundo corporal se separa del mismo por asimilación al concepto de Dios.

Sin embargo, se pueden mencionar aquí testimonios documentales de iconografía didáctica con evidente significación erótica, entre las que destacan las relativas a la representación del pasaje bíblico de Adán y Eva.

Durante el primer período (siglo IV al VII) su representación tiende a la carencia absoluta de sensualidad.

Particularmente, la figuración de Eva está verdaderamente a falta de descripción anatómica y se evita cualquier muestra de formas estimulantes y, menos aún, eróticas. Si en principio esta falta de rigor en el dibujo se podría achacar a algún tipo de impedimento artístico, no debemos desorientarnos en tal consideración, pues la tradición pictórica así nos lo demuestra, y más bien debemos buscar en el impedimento psicológico, que ha transformado violentamente el "modus operandi", además de crear una abierta oposición contra todo tipo de sexualidad (y más aún la femenina) y cuya causa está en el histerismo y perversión mental del ascetismo obligatorio.

A lo largo del Arte Románico; Eva es el prototipo de la figura femenina (en toda la extensión de la palabra, tanto

plástica como socialmente), muchas veces se la configura como amante del diablo e incluso se la llega a representar en acto sexual con una serpiente (personificación del demonio). Estos objetos, más edificantes, que artísticos fomentan el planteamiento del misticismo aciago sobre el cuerpo femenino y la preeminencia masculina, siendo durante largo tiempo el único medio de comunicación de masas, que influyeron notablemente generación tras generación. (lámina 9, 10, 11, 12 y 13).

Los conceptos extraídos de tales enseñanzas han actuado profundamente, no sólo sobre la propia iglesia, que se ha ido auto-alimentando de tales preceptos, sino también sobre los artistas masculinos de todas las épocas posteriores, incluyendo por supuesto la actual. Así la sugestión psicológica que implica la sexualidad femenina, basada en su innato pecado, retorna expresada plásticamente con connotaciones tan fuertes que la estética erótica queda reducida considerablemente, siendo su campo de acción poco más que el moralizante y quedando al servicio de intereses religiosos y políticos, mucho más agudizados cuanto más retrocedamos en la Era del cristianismo.

Curiosamente en el ámbito de Oriente, la interpretación al modo Occidental del cuerpo femenino no aparece hasta el siglo XIX, precisamente por no haber aceptado al cristianismo hasta esas fechas. Tanto chinos como japoneses no tuvieron un sentido tan estricto de culpabilidad hacia la voluptuosidad corporal como los occidentales; aunque el ascetismo y la castidad eran cualidades del hombre, solo tenían que ser observadas en aquellos que se entregaban voluntariamente a tales prácticas, normalmente eran personas dedicadas al sacerdocio. Esta tendencia se puede ilustrar mediante el detalle arquitectónico de sus templos en los que el órgano sexual aparece representado en los canalones de los tejados con motivo de amonestación.

Volviendo al contexto del Románico, se va a señalar otra fuente de tema pseudo-erótico, éste viene dado por el asunto de "el juicio final"; cuando se ha representado en su extensión, la descripción del desnudo siempre ha estado presente, pues hombres y mujeres emergen de sus tumbas sin pertenencias materiales lo que supone un pretexto para despojarlos de sus vestiduras. Esto no quiere decir que en este trato exista estética propiamente erótica, pues la finalidad de tales desnudos es la moralizante, y aunque queda la posibilidad de la contemplación del cuerpo sin ataduras, la poca erótica que puedan desprender tales figuras queda anulada tras el contexto de vida en muerte que representan.

Muy distinto en cambio se muestran las representaciones icónicas de San Sebastián. Algunos autores consideran a este santo como el patrón de los homosexuales, aunque naturalmente la iglesia cristiana nunca sugeriría que este santo en sí mismo fuera homosexual. En este personaje, aparentemente, confluyen todas las características para que su imagen provoque gran atracción popular (quizá debido a su desnudez), es como si la devoción hacia la Virgen fuera transferida al sexo masculino. Pocos santos son tan venerados como del que se habla, fuese o no homosexual tiene connotaciones que le sitúan en lo que es la estética erótica. (lámina 14).

Según la Biblia, la homosexualidad se une a una desviación de la razón por la perversión, esto es, al deseo del objeto como motivo amoroso y lo relaciona con lo antisagrado y el desperdicio del esperma, y por tanto de la procreación, único fin para lo que está destinada la unión carnal.

No obstante, no parece extraño que el problema del celibato de los eclesiásticos provoque la formación de cierto carácter perverso, en el que la homosexualidad pueda estar latente.

Bajo este concepto es bien posible que aún de una forma soterrada, la configuración del personaje de San Sebastián sea una de las pocas fuentes de significación erótica en el Arte cristiano.

Todos los rasgos eróticos que se han señalado hasta ahora, dentro del Arte cristiano, dan la evidencia de la gran inconveniencia entre el concepto intrínseco de la religión y la forma de practicarla. El problema, que se plantea entonces, es saber donde se encuentra la que llamamos estética vital (o erótica) encubierta o no dentro del formalismo inconsciente del Arte religioso.

Se sabe que en la Edad Media existió una jerarquización muy fuerte, donde en la cúpula de la pirámide se encontraban el poder militar y el religioso, que hacen cualquier cosa para perpetuar sus prevendas y derechos.

En esta época tan confusa (se dice confusa por la falta de divulgación cultural que existía), la política se sirvió de la religión y viceversa; en cuanto a la cuestión artística no fue menos manipulada que el resto de los problemas de estado, así, la producción plástica estuvo sostenida por los encargos expresos de los dirigentes, y los artistas eran artesanos de su oficio sin capacidad para expresar su propia identidad. Y no sería muy descabellado intuir que tales encargos no representaban en absoluto la realidad que se vivía.

Se puede considerar por lo tanto, que bajo aquel sistema moral cualquier conducta derivada de la sexualidad excesiva o de la perversión, sumamente frecuente, era disimulada mañosamente sobre un transfondo de falsa beatería, llegando como se sabe a extremos de porfía.

En el ámbito artístico, y afortunadamente para los dirigentes, los artistas posibilitan disfrazar cualquier

desviación bajo un halo de solemnidad religiosa, en la que difícilmente pueden expresarse inquietudes eróticas. El desnudo es una idea, y es utilizado como mensaje moral sin respetar su verdadera fisonomía.

En contrapunto se advierte que, tras la eclosión del estilo Gótico, existe aún un fuerte obstáculo técnico para la representación del cuerpo humano. Los artistas se encuentran ante la dificultad de comprender a la figura como una masa, como un objeto más, y todavía están atados al concepto del desnudo sólo como idea, como símbolo.

Hasta entonces la esencia del desnudo había sido abstraída para su uso moral, ahora empieza tímidamente una configuración más naturista aunque bajo una fuerte hipocresía social que impide la investigación pictórica.

No obstante, y aunque los poderes sociales (sea el político y el religioso) intentan seguir el camino de tradición para conservar su influencia, sabemos que el mundo del Arte no aguanta con la continuación de mantener una ideología fíngida que ha arrastrado durante siglos, y poco a poco, se autoune el artista como portavoz inconsciente de la sociedad, que culminaría en el naturismo burgués del Renacimiento italiano.

Así mismo, es digno considerar que, dependiendo de las posibilidades sociales de cada pueblo, el desarrollo pictórico haya sido sustancialmente distinto. A principios del siglo XV el desnudo Gótico aparece, en su esplendor, en el Norte de Europa mientras que, simultáneamente, el desnudo Renacentista se desarrolla en Italia.

Por otra parte, parece ser que las cortapisas que se ponían al desnudo pictórico hasta entonces no existían en otras actividades culturales. Hoijinga, historiador de la

época Medieval, describe en su "Otoño de la Edad Media": (...lo que parece extraño -en consideración al pudor predominante de aquella época- es que el desnudo femenino es empleado en el teatro en directo sin ninguna vacilación a pesar de la ausencia del desnudo en la pintura en general. Esos espectáculos se celebran sobre tablas de madera que se ubican en lugares determinados; por ejemplo en los patios y salas de los castillos.). (Nota 2.)

Esta sobreexcitación dulce debe ser uno de los motivos suficientes para el intento de configuración del desnudo pictórico que se elabora a lo largo de la Baja Edad Media.

Además del asunto teatral, el humanismo sobrevino, por la creciente clase burguesa, que de alguna manera, quería rivalizar con los señores feudales, creando su propia estética vital. Así la iniciativa de Florencia a principios del siglo XIV es decisiva para la evolución del naturalismo que desembocaría en lo que conocemos como Renacimiento, su actitud se ampara en una crítica al asceticismo de la Edad Media y de la filosofía escolástica, en favor de defender el derecho de la cualidad humana y, por lo tanto, de la estética vital de la sensualidad. Esta controversia no sólo se manifiesta en el campo de la pintura sino que abarca todas las Artes y principalmente en lo referente a literatura; sea el ejemplo de Boccacio.

No obstante, el espíritu antagónico desarrollado aún no logra reclamar la absolución de la sexualidad como expresión total y se formula la entrada en escena de una estética corporal realista pero idealizada, que en cierto modo impide una representación erótica del cuerpo de una forma cruda y salvaje.

En cuanto a considerar que el desnudo pictórico tiene más expresión erótica, si se compara Gótico con Renacimiento, hay opiniones de todo tipo.

Si se evoca a la perversión como guía de locuras sexuales es más que probado que el Gótico en sí demuestra en general una figuración más erótica.

La mayoría del desnudo Gótico se conforma como un modelo formal y estilístico (abdomen rollizo, pechos pequeños y altos, hombros estrechos, extremidades finas y sombra en el cabello del pubis) con tendencia a la deformación y de impronta pulidez que, a modo de revulsivo, convoca a las fuerzas ocultas de lo erótico-humano. (lam. 15)

En este punto el autor Kenneth Clark, llama a tal situación "convención alternativa". En efecto, esa disgregación pictórica que matiza la realidad produce una impresión cruda y erótica. (lámina 16)

Sin embargo, si se toma como guía el realismo pictórico, para identificar las posibles excitaciones del ser; el modo Renacentista consigue sin tanta perversión evocar sensaciones eróticas bien distintas a la crudeza gótica.

Robert Melville dice en "Erotic Art in the West" (1973): 'El realismo es una clave que enardece el físico pero que se opone a una respuesta erótica intelectual, aunque evidentemente cuanto más verídico se muestra un desnudo pictórico tanto más erótico parece físicamente.

Por lo tanto es de consideración y subrayable, que realismo y estética erótica no siempre consisten en la misma cuestión, y bajo ese contexto es claramente distinguible, como ya insinúa el párrafo anterior, la expresión "erotismo intelectual" de la de su antagonista "erotismo físico".

Ahora bien, lo que parece crucial como otro aspecto del desnudo Gótico y que se plantea como un intento de realismo, es la profusa descripción del cabello del pu-

bis, tanto masculino como femenino. Tanto más interesante en el femenino si se recuerda el concepto sexual de este sexo en los preceptos medievales. En todo caso se puede observar cierta actitud desafiante contra el tabú religioso en estas configuraciones a las que hacemos mención, y esa propuesta realista se puede considerar como un intento de reclamar el derecho intrínseco de una innata cualidad humana.

Por supuesto, lo que insinúa este problema no es solamente un propósito ideológico, como se venía diciendo, sino que también implica una sublimación erótica derivada de la curiosidad sexual apoyada en la función visual. Así se comprenderá que la primera sugestión se relaciona profundamente con la expansión sociológica procedente del acto de autoconservación y que con posterioridad se une a la energía creativa del artista dando como resultado la fusión entre impulso sexual y la consecuencia estética.

Ante este concepto la estética erótica del desnudo Gótico es un producto inevitable ocasionado en un período de transición artística provocada por las turbulencias sociales reinantes.

Como ejemplo de forma independiente de la estética erótica del Gótico se nos muestran las pinturas de "The Fall de Trés Riches Heures du Duc de Berry" (1411). Aquí, Eva aparece completamente desnuda, con todas las características iconográficas que se han mencionado anteriormente, incluyendo el detalle de la sombra del pubis y nos asombra por la expresión de su sensualidad peligrosa y perversa que comunica fortuitamente con el erotismo contemporáneo.

La tradición gótica baja el telón en Europa del Norte en las postrimerías del siglo XVI y de hecho en ese momento abunda el tema erótico en las pinturas, dibujos y grabados realizados por artistas como Bosch, Bruegel o Durero. (lámina 17 y 18).

Además se han de subrayar dos artistas con una sensibilidad destacada en cuanto a estética erótica se refiere y que llevaron a sus últimas consecuencias el Arte Gótico en una culminación espléndida, estos son: Lucas Cranach (1472-1553) y Hans Baldung (1484-1545).

Los desnudos realizados por Cranach son la expresión misma de un sentimiento extremadamente delicado; no es tan realista como el desnudo configurado por Van Dyck (1500), ni tan idealista como Rafael (1483-1520) pero devuelve al espectador la sensación erótica real debido al desequilibrio de la proporcionalidad, que provoca una fuerte sensación en la que el modelo parece fuera un híbrido de angel sagrado y prostituta. (lámina 19).

Masuo Ikeda, pintor actual japonés (1934-) comenta en su "Estética Erótica" (Tokio 1981) que la deformación delicada de la figura femenina de Cranach tiene gran semejanza con el desnudo oriental.

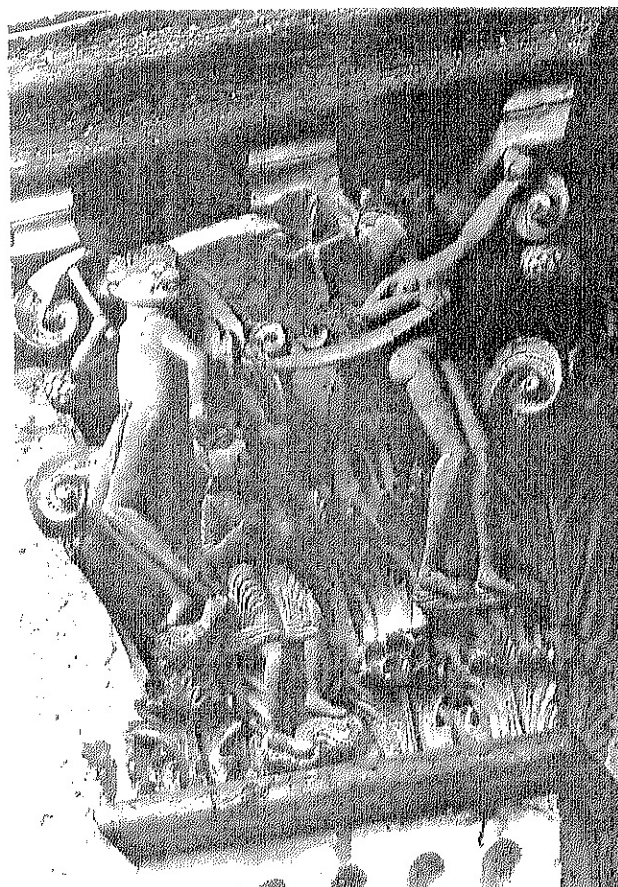
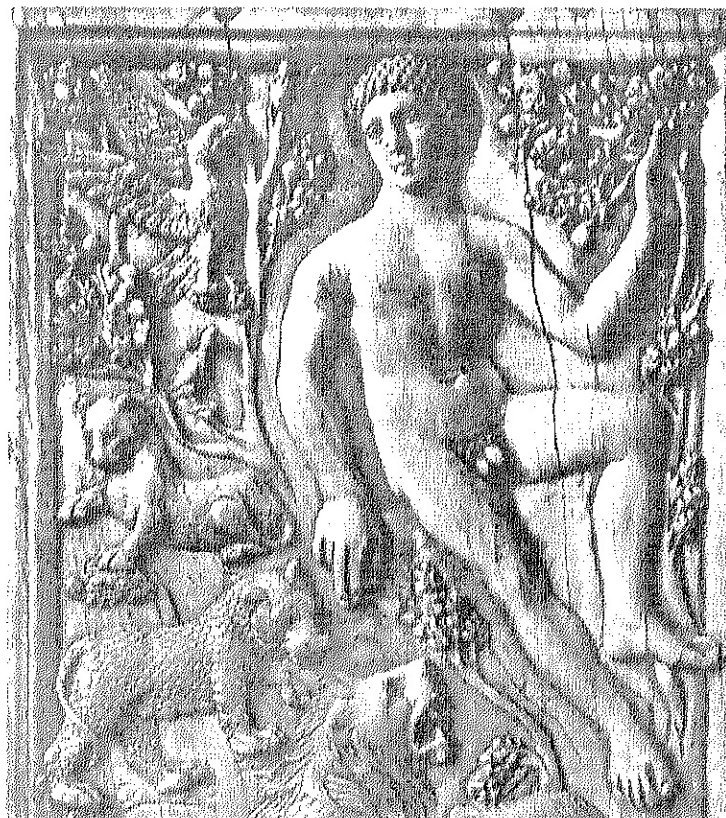
En todo caso, Cranach . . . muestra en sus pinturas una agradable visión del desnudo que unido al inconsciente perverso de la tradición Occidental, revela un concepto muy particular del sujeto pictórico; él, incorpora el elemento erótico de forma sutil pero contundente, así se puede observar por ejemplo en "Paraíso Terrestre" (Museo Nacional de Oslo) en el que se da la oportunidad de mostrar parejas copulando en lo que es una fiesta sexual en el campo.

Así mismo, Hans Baldung Grun, es el artista de su época más onírico y fantástico; produjo innumerables representaciones plásticas, pinturas, dibujos y grabados en los que se configura el desnudo femenino como la personificación de la lujuria y frecuentemente ese cuerpo esta acompañado por su propia muerte. (lámina 20).

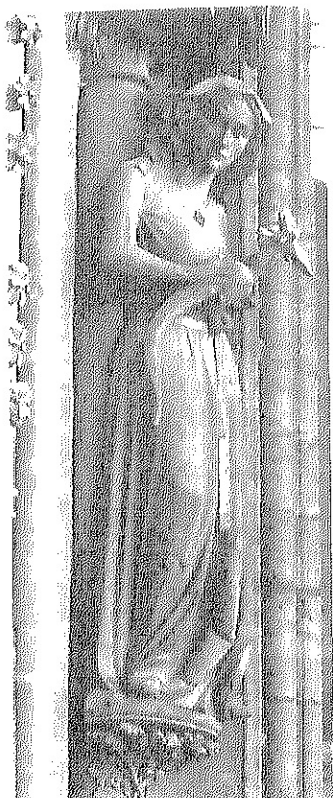
Aunque el uso del cuerpo desnudo como asunto pictórico está presente en todo el Arte Gótico, lo sensual discurre más libremente cuando los artistas, fingiéndose moralistas y críticos, acometen la personificación del erotismo, aún lo siniestro de la sexualidad -el binomio mujer-muerte- aflora con fuerza del tronco común que es la metafísica del goticismo, una profunda huella de siglos se abre en el concepto pictórico del desnudo y queda patente en cada obra la producción de sus artistas.

Como razonable sería afirmar que Baldung Grun es el precursor, a través de su pintura, del tema sexo-muerte dentro del Arte Occidental, el cual ha fascinado profundamente con posterioridad a Románticos, Simbolistas y Surrealistas; así como a artistas de nuestro tiempo.

→ 9. Relieve Cristiano, S.V.



→ 10. Relieve Cristiano de Columna;
Vicio Inmoral, Catedral Otan
S. XII



↑ 11. Eva cariciando un serpiente
Catedral Ranz, S. xiii.

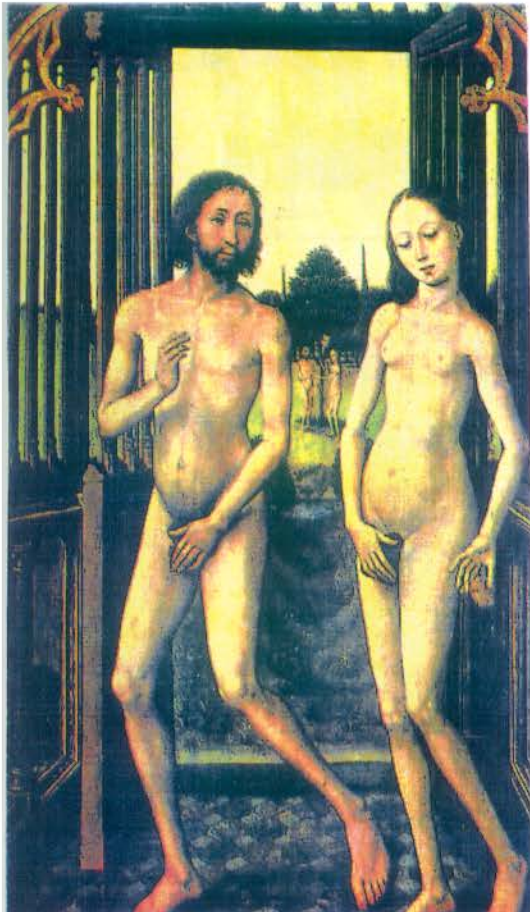


↑ 12. Mujer escuchando el consejo
del diablo, S. xiii.



→ 13. Mujer del simbolo de Vicio
Immoral y su amante, el diablo
Burdeos, S. xii

← 14. Detalle de una talla anónima de San Sebastian de fines del S. x v en la Iglesia de Heredia ,Alava

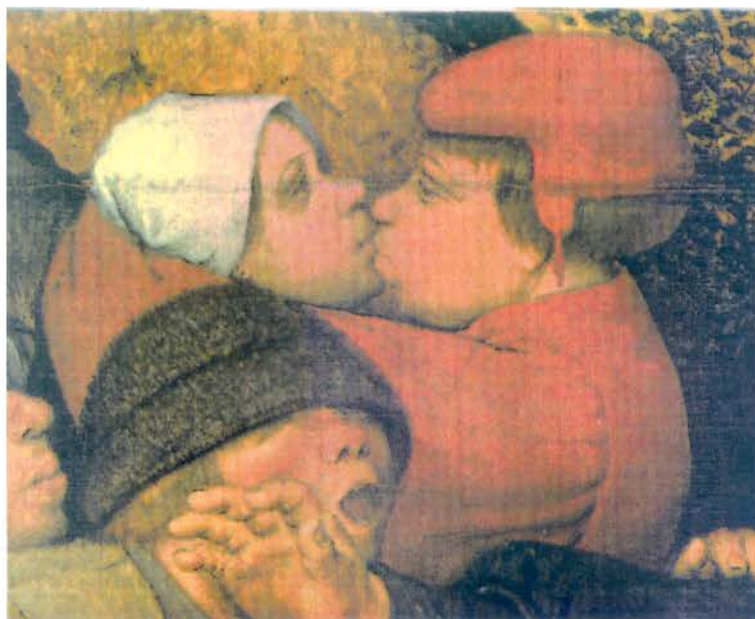


← 15 .R.Van der Weyden;Adan y Eva.

16. Desnudo Gotico, escena de Casa de Baño.



↑ 17. Bosch, detalle de Delectación Terrestre.



→ 18. Brueghel, detalle de 'Bodas Rusticas'



← 19. L. Cranach "el Viejo": Venus y el amor.



→ 20. Hans Baldung Grien; Adán y Eva.

2.1.1.4. LA ESTÉTICA ERÓTICA EN EL RENACIMIENTO

En los países del Norte y del Oeste de Europa el desnudo gótico se va debilitando por diversas causas, a medida que transcurre el siglo XV. De una parte por acción de unos amaneramientos del formalismo estilístico y del decadentismo de la ideología; y del otro lado por el nuevo concepto artístico que propugnan muchos artistas de la Italia Renacentista.

Sin duda, dentro del vasto territorio europeo, surge una nueva expresión pictórica que tiene su origen en Italia y que se impondría de tal forma que su manera y estilo de concebir el Arte daría un giro total al llamado Arte de Occidente.

Se ha de comprender el movimiento Renacentista como una reacción integral a la represión y al dominio sádico del poder político-religioso y a la regla de los tormentos monomaniacos procedentes de la perversión sexual. En el cual, son muchos los cultivadores de un espíritu sensible hacia la sexualidad humana y lo manifiesta en su forma de un modo ostensible.

Al principio este antagonismo con lo anterior, con frecuencia se desvía del objeto ideológico que lo produjo y la violencia física y moral se amalgama a conceptos de más altos ideales, como es la satisfacción restablecida del deseo vital; aunque esto suele ocurrir en las revoluciones sociales independientemente de la época en que transcurran.

Para la Historia del Arte, tanto como para otras ciencias, el mejor resultado del Renacimiento puede tratarse del descubrimiento de la substancia humana como fenómeno corporal que obedece a leyes naturales y esto nunca existió en el mundo conceptual de la Antigüedad.

El hombre gótico quería ser símbolo de la relación anímica con Dios y sus cuerpos resultaban convertirse en simple saco del alma; por contra, el renacentista desea satisfacer la exigencia y la función del corporeísmo terrenal y, naturalmente, lo culminante de esa ideología es, ante las diversas manifestaciones documentales que nos constan del tratamiento del erotismo, su esplendida forma de entender la estética vital.

El nuevo concepto de la relación corporal es el producto inevitable del estudio anatómico y la interacción de éste con el desarrollo económico de la burguesía, dando lo que conocemos como Arte Renacentista.

En la Europa del siglo XIV ya aparece, sobretudo en Italia, una economía monetaria moderna en base al comercio desplegado por las ciudades de este país a lo largo de todo el Mediterráneo e, incluso el Medio Oriente y la Asia Central. Indudablemente todo esto contribuyó a crear una clase burguesa fuerte que poco a poco quería imponer sus gustos y su ideología materialista. El Renacimiento artístico se beneficia de tal actitud y une su esfuerzo a la también nueva tendencia económica.

Antes del análisis de las manifestaciones eróticas en el Arte del Renacimiento, se han de recordar ciertas fuentes socio-económicas de influencia decisiva en las relaciones sexuales de la época.

Entre los siglos XIV y XVI, los delegados de la aristocracia capital desplegaron la conquista económica de Europa, y de otros países, consiguiendo acaparar una gran riqueza material. La tendencia al hedonismo, producto de una forma del instinto humano, naturalmente les lleva a buscar la vida placentera, sobre todo en lo referente a lo erótico y lo voluptuoso. Aquí no se trata de la propia naturaleza de la sexualidad sino de la lógica historia del deseo.

Por lo tanto, las idealizaciones estéticas también fueron intensificadas y matizadas hacia una dirección sensualizada y con una configuración que evoca un erotismo intenso, de forma que satisfacía las exigencias de su público.

Con idéntico resultado al más agudo sistema capitalista, la idealización estética del Arte consiste en el énfasis de la configuración placentera e incitante para que la burguesía obtenga el prestigio que pretende y además, crear un prototipo estético de su vida.

Bajo el dominio de tal sistema económico, como todo el mundo sabe, el desnudo Renacentista hereda directamente el espíritu clásico de Grecia y Roma; con ello se vuelve a la glorificación del cuerpo y su impulso vital. En consecuencia, este movimiento posibilita a los artistas a incorporar abiertamente el asunto erótico en el Arte.

Lo extraño es que el desarrollo plástico de la corporeidad que se aduce no fue atacado por la mayoría de los jerarcas de la Iglesia, quizá porque el estado moral de la

clase clerical concuerda en gran parte con el de la burguesía. A este respecto se pueden recordar numerosos ejemplos de corrupción religiosa en cuanto a libertinaje carnal y económico.

Por ejemplo se difunde el personaje de Rodrigo Borgia (Alejandro VI) aristócrata español promovido a Pontífice de Roma en el siglo XV, como el más corrompido e hipócrita, amante de la disipación y con un arraigado deseo por el poder.

No obstante, si no hubieran existido aquellas figuras históricas que convirtieran sus deseos en opulencia, ávidos, tanto de poder como de belleza, el Arte Renacentista, tan extraordinariamente magnífico, no hubiera "venido al mundo"; se trata posiblemente de la creación estética con más vuelco energético desde hacía largo tiempo, que tiene la capacidad de derribar el alma del espectador, y esta incorporación al quehacer artístico va a determinar la estética corporal en el Arte.

Según E. Fux en "La Historia del Arte Erótico": 'A través de las Bellas Artes todas las diosas del Olimpo muestran su belleza perfecta a los hombres predestinados a la muerte; así los artistas renacentistas representan con frecuencia a la Virgen María como prototipo de mujer, dando de mamar al niño, mostrando un pecho, a veces los dos. Hablando mas correctamente, ellos manifiestan a una mujer hermosa que exhibe sus pechos como si quisiera demostrar algo a la sociedad ...

... los pechos preciosos y picantes reverberan admirablemente en los ojos de los hombres indiscretos.

Estas imágenes de la Virgen nos explicitan ya claramente que la configuración parcial del desnudo resulta, tanto para los artistas que lo representan como para el espectador, una seña de identidad de lo erótico.'.

(Nota 3)

Paradójicamente Fux dibuja en estos párrafos la psicología humana perfectamente, tanto del creador como del hombre perceptivo que exalta la cualidad artística gracias a la estética erótica que poseen las obras, a pesar de que el tema es en principio un proyecto de lo sagrado.

Ciertamente sabemos que la Virgen no es el único tema que caracteriza la manera erótica en el Arte Renacentista.

Otros asuntos, bien relacionados con la Biblia o con la Mitología, son motivos seleccionados para unir a través de la producción artística el erotismo con la estética social.

Dentro del ámbito religioso existen ejemplos como: "Susana y los viejos", "Betsabé en el baño", "María Magdalena", "Lot y sus hijas", "Salomé", etc. (lam. 23 y 24).

Igualmente, y bajo la influencia de temas mitológicos, se encuentran las más significantes obras de carácter erótico: Cupido y su amorío con Psyche, de la vida y amores de Baco y sus correligionarios, de Venus y sus amoríos con Adonis, Júpiter, Marte, Mercurio, etc.; de Júpiter y sus innumerables aventuras eróticas, etc. (lám. 25 26, 27 y 28).

Es interesante recordar que el desnudo gótico fue teóricamente justificado incorporando en él el sentimiento de vergüenza y el lastre del pecado sexual; el sentido de la culpabilidad, tan esencial en el desnudo gótico, produjo un fuerte elemento de perversión sexual que influyó directamente en el tratamiento del mismo en la estética artística. En cambio, este elemento particular está enteramente ausente en la representación del desnudo renacentista; así, en la sociedad burguesa del Renacimiento existe una predisposición sexual más abierta que termina por exigir una idealización plástica del desnudo a los artistas.

Aunque en nuestro tiempo se considera que la pasión por el cuerpo de diferente sexo consiste en un instinto natural que evoluciona tanto a hombres como a mujeres (quizá todavía no), en aquella época el cuerpo femenino fue diferenciado atribuyéndole un carácter pasivo hacia la identidad sexual; es decir, el observador era habitualmente masculino y podía manifestar su identidad sexual reflexionando sobre el objeto del cuerpo femenino.

Sobre este respecto, John Berger (1926-) muestra en su comentario en "Ways of Seeing" (1972, England) la diferencia entre los sexos, y del papel que han representado, de la siguiente manera: "Hablando del género del desnudo pictórico occidental, en efecto, la mayoría de los artistas y espectadores (propietarios) fueron hombres, mientras que las mujeres fueron tratadas como objeto. Como consecuencia de que esa relación desequilibrada se agudizó al extremo en la cultura occidental, aún la mayor parte de la consciencia femenina consiste en su carácter objetual." (Nota 4)

Por lo que se ha de considerar a raíz de lo expuesto, que la victoria abrumadora de la manifestación sexual masculina es uno de los aspectos característicos en el Arte renacentista y así mismo el origen de esa relación desequilibrada que se perpetúa en la Historia del Arte Occidental. De hecho, para la mayoría de los críticos (también de sexo masculino) el desnudo del cuerpo femenino en las pinturas renacentistas es la parte del tema más apasionado y sensual.

Exaltación es la palabra que emplean con frecuencia críticos e historiadores de Arte para la descripción de la belleza del cuerpo femenino y en realidad ellos mismos insinúan el erotismo latente dirigido al objeto, justificando al mismo tiempo esa identidad masculina como si fuera algo universal e innato para el Arte.

Posiblemente la definición clásica del cuerpo femenino como objeto erótico también estuvo presente en el Arte griego, no obstante existen suficientes ejemplos de representación erótica procedente del tema del cuerpo masculino, como para pensar que no había en aquella época tanto desequilibrio de roles como se comenta sucedió en el Renacimiento.

Sin embargo, no existe la intención de culpar a los artistas del Renacimiento por la elección del desnudo femenino como elemento y motivo de manifestación erótica. Porque para ellos tal elección concuerda con un temperamento sano y natural de la pintura y además, no podemos ignorar que los artistas no tenían la libertad suficiente de expresión, tal y como la entendemos ahora, y que se debían a los mandatos y criterios de sus clientes o mecenas, de los que dependían económicamente.

Por lo tanto, la estética erótica que se desprende del desnudo femenino en las pinturas del Renacimiento no está directamente derivada del pulso de los artistas, sino de la identidad del que efectúa el encargo y en algunas contadas ocasiones a la consideración y reconciliación de ambos en un punto intermedio.

En todo caso la bonanza socio-económica que vive la época supuso el impulso vital para establecer una ecuación artística de la estética erótica que ha supuesto para la Historia el signo de identificación del gusto estético y que se traduce en el Patrimonio artístico de Occidente.

Es básico, en todo caso, subrayar aquí la excepción de dos grandes figuras del Renacimiento: Miguel Angel (1475-1564) y Leonardo da Vinci (1452-1519).

En el caso de Miguel Angel, su al parecer tendencia homosexual (no está comprobado documentalmente que lo

fuera), le dirigió a la creación de una estética erótica basada en el cuerpo masculino. Según E. Fux: "Igual que Corregio y Tiziano se dedicaron a universalizar lo femenino en su época, Miguel Angel se entusiasma por la de lo masculino ... aunque él, escondió el erotismo homosexual hasta cierto punto, éste esta imbuído de tal psicología y así lo demuestran sus obras maestras.".

(Nota 5)

Poco . importa saber si se ha de reconocer oficialmente el caracter homosexual de este genio o no. Lo que interesa es convenir en la sensualidad fantástica que desprenden sus obras, basadas en la figura masculina, como son el "David" o los "Esclavos". (lámina 30).

Igualmente, la estética vital de Miguel Angel se basa profundamente en lo que se podría denominar una especie de atracción y perversión sexual sublimada magistralmente, y en esa sublimación confecionó una idealización estética de la que resultaron unas de las más grandes obras de la Historia.

Un nuevo avance hacia el análisis de lo erótico en el Renacimiento conduce inevitablemente hasta el nombre de Leonardo da Vinci.

Se recordará que en el siglo XV se produjo una verdadera ósmosis entre Arte y morfología. El Renacimiento aunó el interés por la anatomía llevando el extremo, incluso a la expresión artística. Y en esto consiste el caracter más fundamental de la estética renacentista. Así se trata de un corporeísmo realista desde el punto de vista científico encaminado igualmente hacia el Arte, este concepto tiene una relación directa con la formación de la expresión sensual.

En estos parámetros, la obra de Leonardo da Vinci tiene un puesto en el estudio de la sexualidad humana a lo largo

de la Historia. Como es sabido, este genio de las ciencias y de las artes manifestó mediante el dibujo y la representación artística la anatomía humana, llevada al límite de la pulcritud y especialmente el aparato genitourinario de la mujer, siendo el primero en representar claramente las diferencias que existen entre la pelvis masculina y la femenina. (lámina 21 y 22).

El indudable mérito, por lo tanto, de la obra de Leonardo consiste en su capacidad de observación y representación a través del dibujo para llevar al cuerpo humano a una configuración sexual lo más real posible. A este respecto, se puede mencionar la magnífica representación de su obra "Leda". (lámina 29)

Probablemente si sólo considerásemos el análisis sistemático del cuerpo humano, éste carecería de una visión metafísica de la sensualidad para quedarse en pura apariencia. Sin embargo, en Leonardo, lo erótico espiritual penetra en la perfección de la morfología y consigue una idealización personal e íntegra de la estética.

Hasta aquí se han subrayado varios fenómenos que indican el punto de la idealización plástica en el camino de la búsqueda de la identidad sexual. Y en la mayoría de toda la documentación nos encontramos que esa idealización corresponde a la del cuerpo femenino o masculino desde el punto de vista de los hombres (casi la totalidad de los artistas).

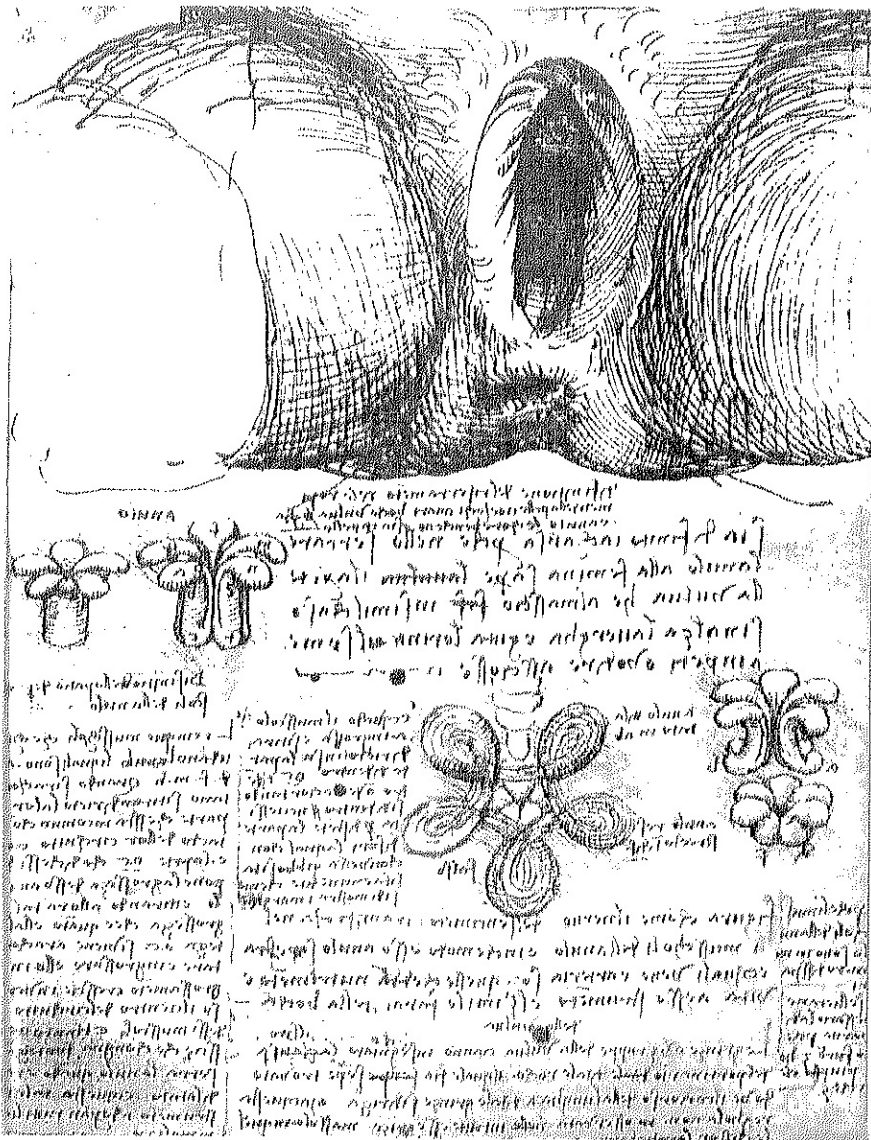
Al contrario, la búsqueda de la estética erótica del cuerpo humano interpretada por la identidad sexual femenina es inexistente. No sólo en el Renacimiento sin duda, pero en esta ocasión en que la exaltación al cuerpo fue más patente, tampoco se dió.

Todavía hay muchos historiadores de Arte que consideran el Renacimiento como "la consecuencia glorificable de la sexualidad humana" a modo de revolución sexual generalizada, en vez de decir "de la mitad de la humanidad".

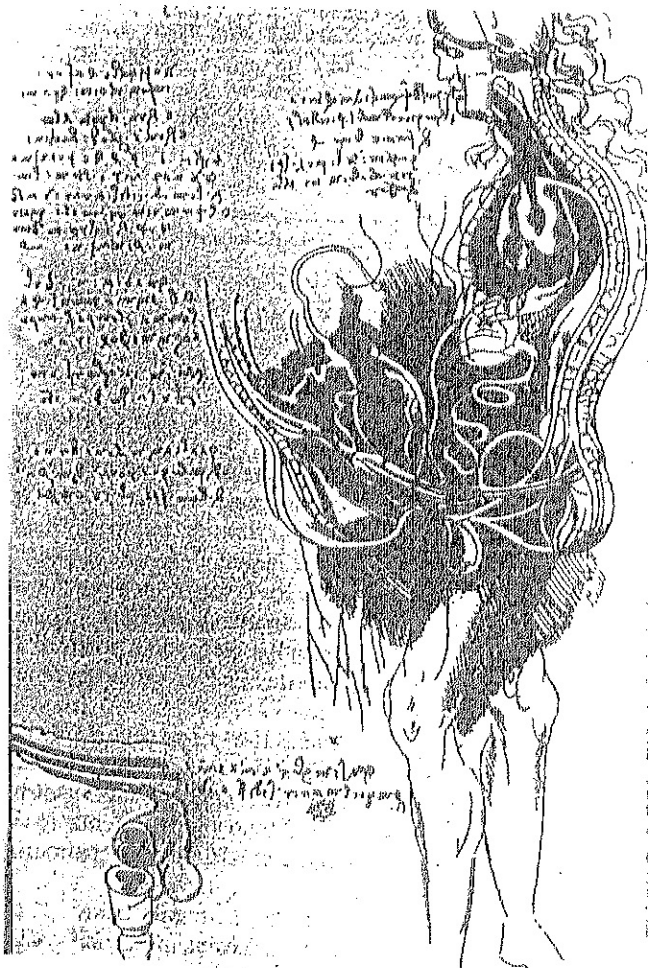
Este desequilibrio cultural, de carácter casi endémico, es necesario tomarlo como dice Michel Foucault: "de hecho, la Historia no se refiere a la descripción sucesiva del hecho sino a la disposición de la sabiduría, pues esta disposición de los conocimientos posibilita al humano determinar el paradigma del asunto y manipularlo.". (nota 6)

Bajo tal concepto, se considerará que el paradigma de la estética erótica del Arte renacentista es el disimulo de parte de la identidad sexual, marcado por una perspectiva preventiva de una sociedad que anteponía la patria potestad.

Pero tampoco se caiga en el equivoco pensando que el Renacimiento no fue positivo para el concepto general del erotismo, pues la prosperidad de su Arte cumplió una función dinámica que contribuyó a acelerar el concepto de estética erótica introduciéndolo en la propia ciencia filosófica de la estética.



↑ 21 .Leonardo da Vinci:Estudio de
órgano femenino.



← 22 .Leonardo da Vinci,reprensenta-
do las relaciones sexuales.



↑ 23. Veronés: Susana y los viejos.

↓ 24. A. Altdorfer: Lot y sus hijas.





↓ 26. Titiano: Venus tratando de detener a Adonis.

↑ 25. A. Bronzino: Venus, Cupido la Locura y el Tiempo, 1545.

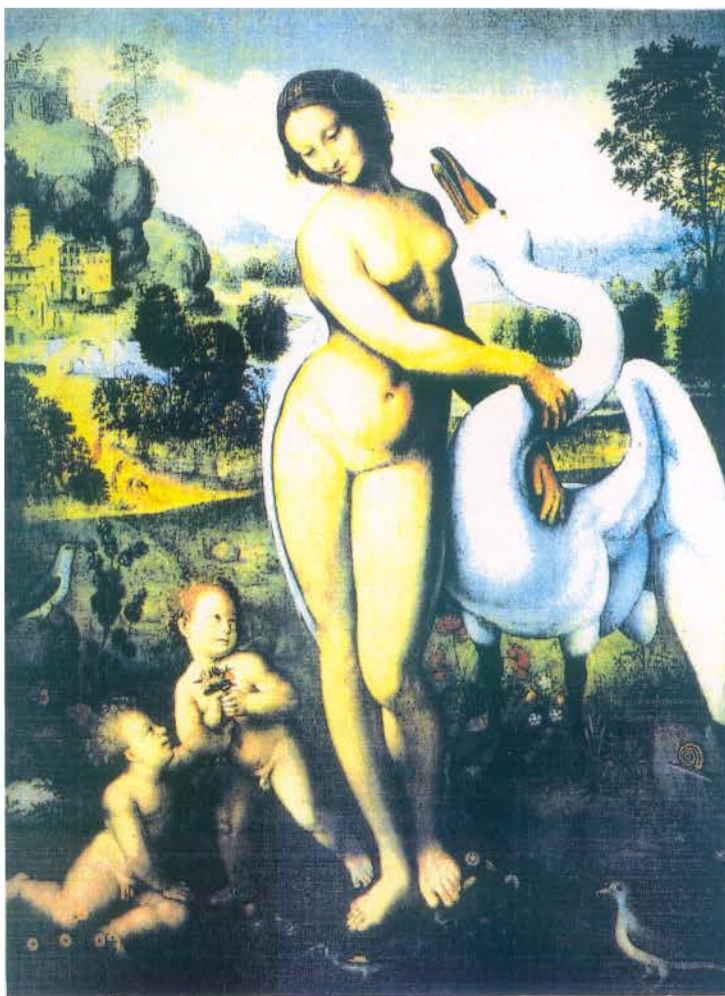


→27.A.Corregio: Io,1530.

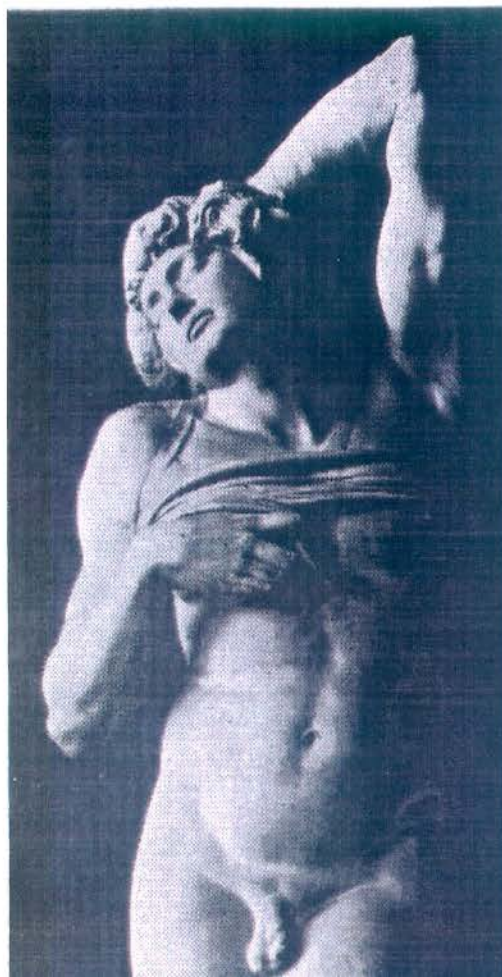


28.Tintoretto: Vulcano sorprende a Venus y Marte,1551.





29. Escuela de Leonardo: Leda y el cisne.



→ 30. Miguel Angel: Esclavo.

2.1.1.5. EL MANIERISMO Y GIULIO ROMANO

Anteriormente, se ha subrayado la importancia del Renacimiento como el comienzo de una nueva re-creación de la estética erótica en base al carácter recurrente de la época clásica, de igual modo se identificó que la prosperidad artística venía apoyada por el desarrollo económico y que tal prosperidad adelantó los parámetros de la estética.

Así la proporción de la figuración define el término de la estética; a partir de ahí, la fuerza ascendente del espíritu intrínseco a la sensualidad involuciona al idealismo hacia valoraciones individuales de los artistas, comenzando estos a abandonar las teorías sistemáticas en favor de la trascendencia; la acentuación de la fuerza de la imaginación, la enervación de la imitación de la naturaleza, la importancia del concepto creativo del artista y la debilitación de la significación substancial de la estructura lógica de la configuración, adelantan y desarrollan lo que a lo largo del siglo XVI denominan los historiadores como Manierismo.

El Manierismo como la búsqueda de la novedad y variedad fue practicado por los discípulos de Miguel Angel y Rafael, llegando a la excelencia de la figura humana junto a sus posibilidades más sofisticadas.

La ideología manierista condujo la configuración humana hacia perspectivas algo extravagantes y en las posturas más variadas. Gracias a esa valoración de la subjetividad artística se da la posibilidad de incrementar la sensibilidad erótica en el Arte. El espectador siente agrado, o por lo menos turbación, y es en gran medida debido a esa nueva figuración más explícita e intensiva con respecto al cuerpo humano.

Es interesante observar la buena compatibilidad que se produjo entre la complacencia y la subjetividad artística a la que tendía la evolución plástica, y la exigencia estética de la vida en las Cortes Europeas, adineradas y epicúreas.

Las creaciones de desnudo manieristas poseen la suficiente atracción dinámica y cierta elegancia que cautivan el gusto estético de la época.

Como ejemplo más preciso y que se ajusta a nuestra investigación por su materialización representativa de la sexualidad humana bajo este espíritu manierista, es sin duda el nombre del Giulio Romano (1492-1546); fue discípulo y colaborador de Rafael y trabajó el desnudo y el tema erótico con bastante asiduidad. De hecho, sus dibujos y grabados de tema amoroso ya han atraído, para sus comentarios, a autores e historiadores como Robert Melville, A. Morali-Daninos, E. Fux, etc.

Lo novedoso en la obra de Romano se identifica con la descarga del simbolismo clásico y con el tratamiento del material erótico interpretado bajo un realismo cotidiano.

Los cuerpos crudos, pero hermosos, de la pareja situados en una cama suntuosa nos demuestra un estilo personal y lo que es más importante, un síntoma de modernización del tema erótico en el Arte. El fruto del amor de la pareja "romanizada" aparece sobreponiéndose a la estética manierista; es, en otras palabras, el triunfo de la sexualidad en torno al espíritu del humanismo. (lámina 31).

No obstante, se ha de insistir que la catarsis experimentada de las representaciones eróticas de Romano no puede ser considerada como el sincronismo conceptivo entre la perfección del sentido estético y la seducción sexual. Para revalidar tal afirmación baste observar que en aquella época el tema del acto amoroso es, en todo momento, una reflexión del naturalismo humanista por muy radical que parezca, y nunca, la consciencia real como testigo ocular de lo erótico.

Bajo estas consideraciones es mucho más fácil sacar partido a los dibujos eróticos de Romano, destinados a la ilustración de unos sonetos de Aretino, los cuales fueron grabados por Marcantonio Raimond en la ciudad de Venecia, donde no existía censura.

Es curioso que autores actuales como K. Fukuda o E. Fux consideran que estos dibujos sexuales tienen poca valoración artística dentro del Arte maduro del Renacimiento, quizá debido a la ausencia del elemento sagrado y a la ubicación en situaciones demasiado cotidianas, que les provoca la impresión de ser obra pornográfica o costumbrista.

Por el contrario, Robert Melville dice: "estos trabajos conocidos con el nombre de 'Sedici Modi' son extraordinarios, tanto por su virtualidad como por su concepto de hedonismo, además están materializados bajo los ojos de la realidad de una forma absolutamente libre.". (Nota 7)

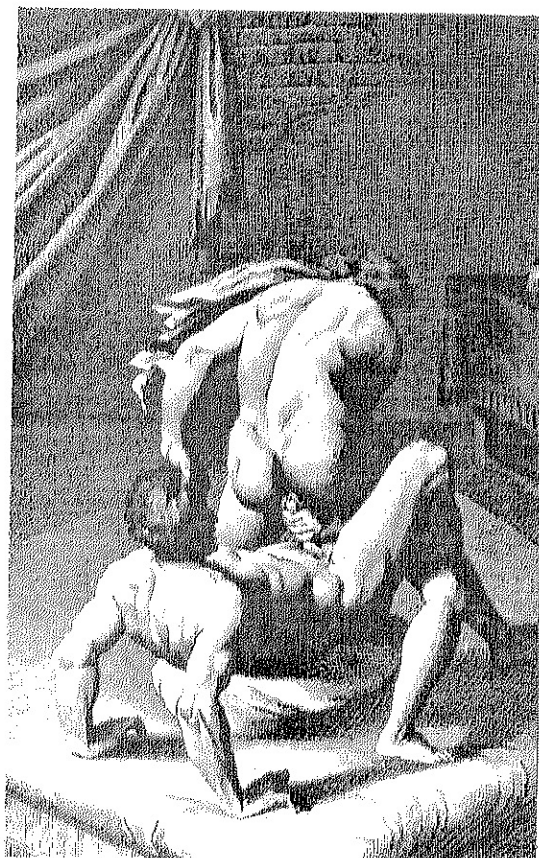
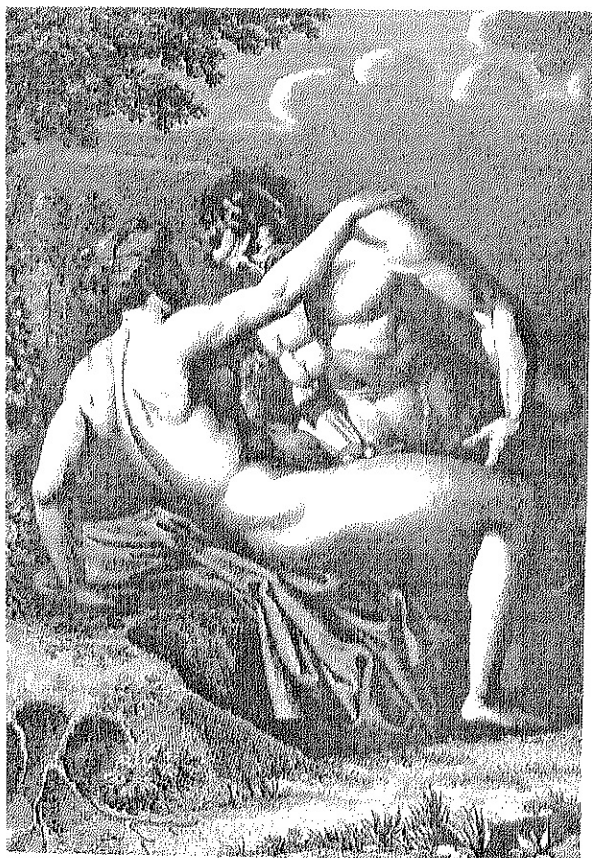
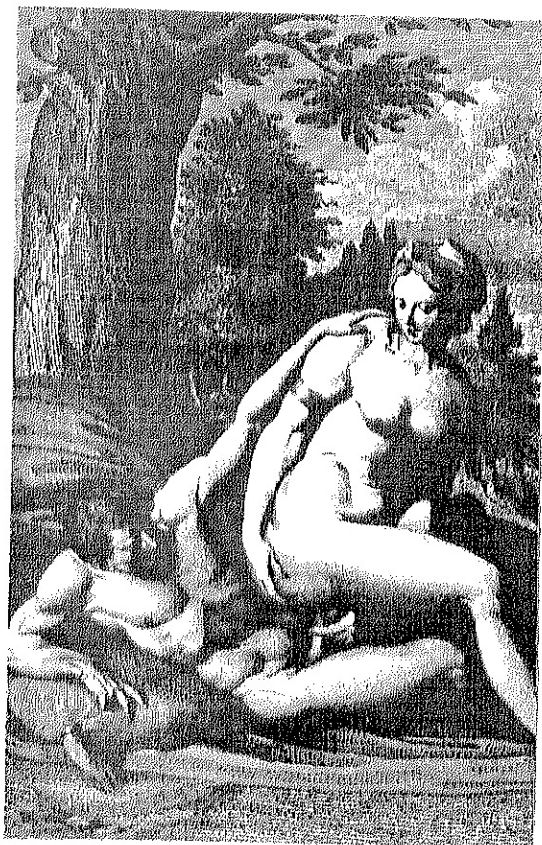
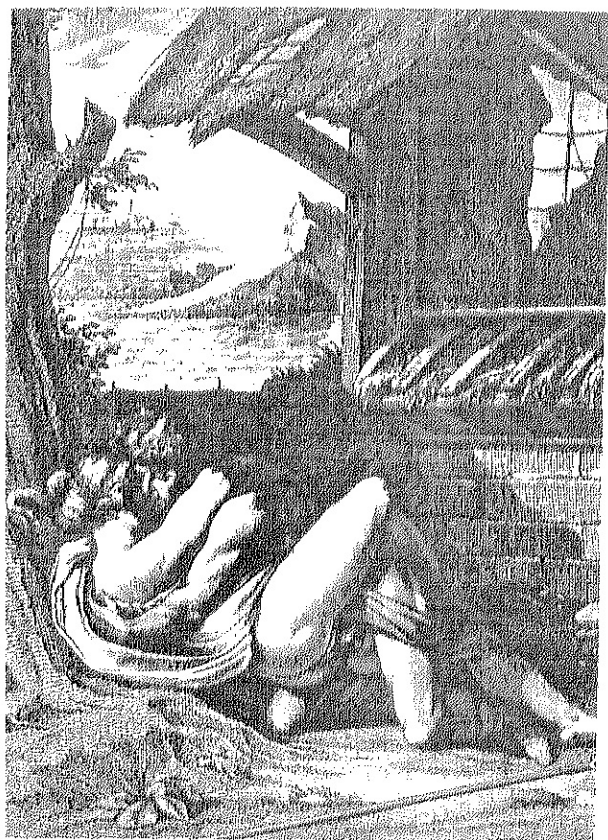
Sin duda, se considerará que el comentario de Robert Melville es una interpretación de la obra de Romano más analítica y prudente. El rasgo simbólico del espíritu placentero con el sentido estético en "Sedici Modi" debe ser una de las muestras más elocuentes de la creación y temperamento manierista, y queda patente cuando en sus notas Melville, continúa: "cuando Sedici Modi fue publicado en 1524, inmediatamente surgieron numerosos imitadores y su forma fue reconocida".

De hecho, la popularidad de esta serie de grabados nos indica el florecimiento de un, hasta ahora, nuevo concepto estético, esto es, el placer ocular de la sociedad ante la contemplación erótica; es más, la producción en serie de estos grabados debe ser el primer intento comercial del erotismo. Sin embargo, tal apertura fue restringida y la censura de la iglesia católica (Paulo IV) suprimió el brote de la expresión estética de la sexualidad humana, al punto que sólo quedan grabados originales para su contemplación en la colección del Museo Británico.

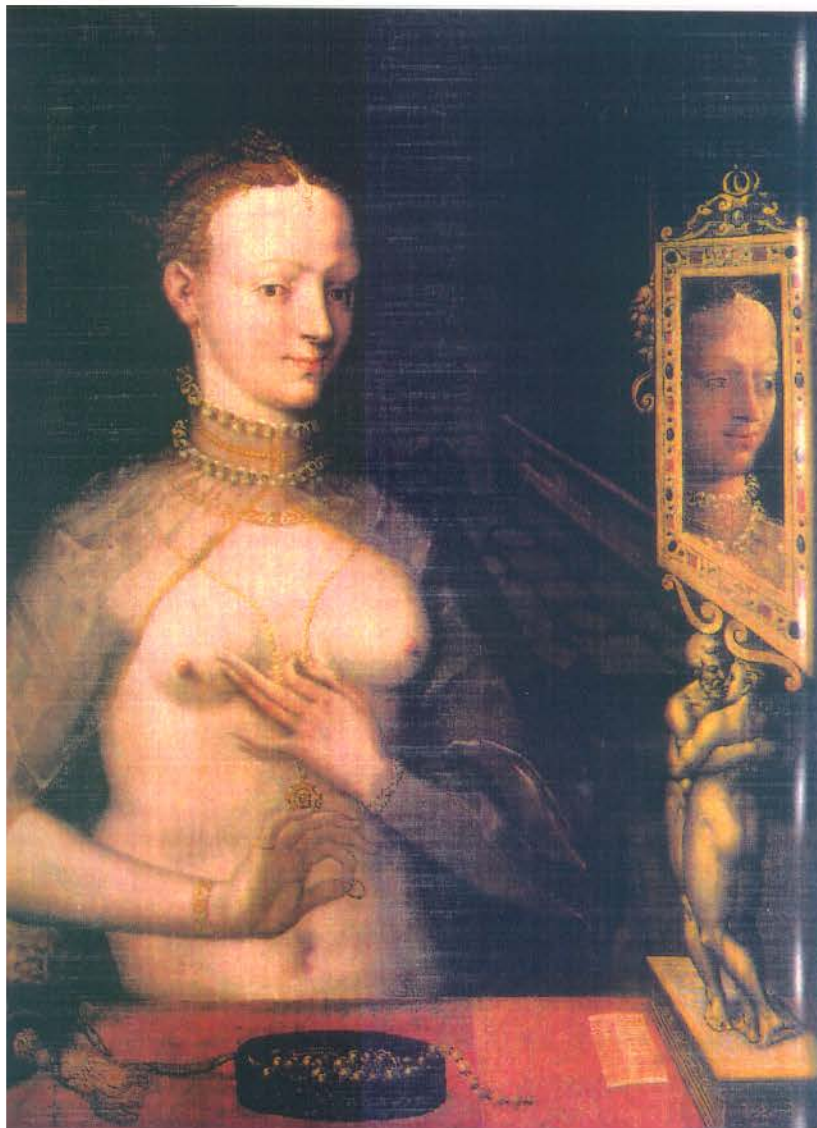
Por otra parte, y a cerca del tema de la cópula en el ámbito pictórico que aquí representa el Manierismo, no podemos pasar la ocasión sin referirnos a sus paralelos en el mundo oriental; los grabados Shunga (pinturas primaverales) en Japón, los dibujos eróticos del Libro Taoísta en China, las pinturas del manual sexual en el Islam y los gráficos eróticos del Tranta en la India, y lo más importante, su condición en todos los casos de carácter circulatorio entre un público aristocrático.

Igualmente, aunque hemos destacado a Romano, se debe al menos mencionar dentro del ámbito manierista y en concreto a la estética sexual, obras como: "The Loves of Gods" por Agostino Carracci, la ambigua sensualidad de la Escuela de Fontainebleau, "Gabriela de Estrés y su hermana" de la Escuela Francesa, la mitología de Angelo Bronzino en

Florencia, etc., que aportan un testigo más de la tendencia liberalizada de la expresión erótica en el quehacer manierista. (lámina 32 y 33).



† 31. Giulio Romano, Grabados de
'Sedici Modi'.



→32.Escuela de Fontainebleau:
Diane de Poitiers.



→33.Escuela de Fontainebleau:
Ninfa y satiro.

2.1.1.6. EL EROTISMO EN EL DESNUDO PICTÓRICO DEL BARROCO

Como ya se ha referido anteriormente, el humanismo se encuentra en su apogeo dentro de la filosofía del Renacimiento, y su inmediato resultado en el mundo artístico es, en gran medida, resultado del apoyo económico de corte mercantilista que patrocina su propia estética. Estas fuerzas motrices y sus últimas consecuencias culturales consisten de cara a la historia en el culto a la energía vital de la sexualidad humana; esto es, desde la exploración de la inquietud espiritual y ética de los preceptos cristianos llevados a su más pura humanización. De esta manera es fácil comprender que la creación artística de la época a la vez de ser más abierta a lo científico fuese al mismo tiempo la manifestación estética del espíritu religioso.

A continuación, el proceso histórico . indica una alteración política que modifica sustancialmente las anteriores conductas. Aparecen las grandes monarquías que abarcan grandes territorios y poder, compitiendo abiertamente a la creciente burguesía, todavía débil socialmente como estamento de decisiones, además se suma a esto la contrareforma católica que alicata todo posible aperturismo anterior..

Entre finales del siglo XVI y el siglo XVIII -más concretamente entre 1580 y 1789- se despliega en Europa un nuevo mapa político que se caracteriza fundamentalmente por el autoritarismo de sus estados.

La influencia en la creación artística de esta nueva situación no se hace esperar. La aristocracia impone sus gustos estéticos reflejo de su carácter autoritario.

A su vez, en la etapa a la que se alude, se encuentran dos tendencias estéticas bien diferenciadas: la primera coincide con el ascenso y apogeo político del estado español y su estilo al que se denomina Barroco, la segunda viene dada por el predominio francés y su interpretación estética llamada Rococo.

Por el momento se llevará la atención al Arte Barroco, haciendo las siguientes consideraciones; en ninguna otra época se confeccionaron tantas obras estéticas teniendo como motivo la imaginería católica, resultado de la tan grande influencia de la omnipotente y secularizada Compañía de Jesús.

Para aclarar la extensión artística de este predominio dentro del ámbito sociológico, se ha de hacer notar la función histórica de la Compañía de Jesús: "el principio de la Compañía se identifica con el catolicismo reorganizado bajo el fundamento del poder económico, porque su conservadurismo feudal fracasó en el Renacimiento" (F. Meling). (nota 8)

En realidad, la Compañía de Jesús fue considerada como la única fuerza impelente de la iglesia católica, coincidiendo su idiosincrasia con la del propio estado, que por aquel entonces era el más poderoso de Europa. Así es como España se proclama adalid de la Contrarreforma Jesuítica llevando su influencia a todos los órdenes de la vida y por supuesto a los órdenes estéticos y sus resultados artísticos.

El reconocimiento correcto del hecho de que la solución concesiva de estos dos estamentos nombrados siempre existió, no es suficiente para explicar el fenómeno barroco, de caracter contradictorio tanto psicológica como plásticamente.

En cuanto a su coincidencia mayor, las dos potencias se muestran de acuerdo en el concepto del dominio absoluto de la ideología pública (una político y la otra religioso) y aprovechan todos los efectos de interpretación del poder para alcanzarlo. Al final, la existencia intrínseca del autoritarismo se convirtió en un decorado único y prestigioso, aplicable a la vista exterior del espíritu jesuíta.

Como contrapunto se ha de resaltar la importante divergencia conceptual de estos dos estamentos en la postura normativa acerca del desnudo y por ende, de lo erótico.

Es sabido que la autoridad real propició el concubinato con el propio ejemplo y así se potenció el desarrollo y la idealización de cierto refinamiento erótico. El Arte cortesano se muestra conflictivo con los postulados religiosos aunque se le de una interpretación de prestigio.

Por su parte, la moralidad de la Compañía de Jesús, impuso una prohibición absoluta de las manifestaciones del desnudo pictórico y de hecho, persiguieron las representaciones artísticas del desnudo, muchas veces del modo más estricto.

El historiador E. Fux nos informa en "Maestros del Arte Erótico" que muchos artistas renombrados de finales del Renacimiento se vieron implicados en juicios religiosos, dándoseles órdenes explícitas de destrucción de diversas obras artísticas anteriores, tal destrucción fue repetida en Italia, Alemania, Flandes, España, etc., especialmente durante el siglo XVII.

Para afirmar el concepto adverso que se menciona contra la estética erótica del cuerpo humano bajo la influencia de la Contrarreforma, se cita aquí parte de una carta dirigida a los miembros de la Academia de Pintura de Florencia en 1582 por B. Ammanati: "en la creación pictórica del tema de desnudo, de faunos, sátiros y otras similares se comete un error extremadamente grave y crítico. Se trata de descripciones intencionadas que exhiben partes que el público puede ver con pudor y que la razón y la estética nos ordenan ocultar. Porque aquello favorece las sensaciones frívolas y el deseo erótico del ánimo del autor de la obra, además de que se posesiona del de los demás, aunque no suscite ninguna otra mala influencia y otro impedimento, ... por esta razón, mis queridos hermanos de la Academia quisiera que considerasen esta prevención para que no se produzcan obras deshonorosas en esta relación que en mi opinión puedan incitar la idea del mal, tanto de hombres como de mujeres, incluso aunque estas figuras pertenezcan a cualquier altar ... Pues, nuestra naturaleza corrupta ya se inclina demasiado a ese entusiasmo automáticamente sin que esa tendencia pictórica nos empuje a tal...". (Nota 9)

A propósito de "la naturaleza perversa" que se consideraba innata al hombre en esa época, A. Morali-Daninos nos señala en "Historia de las Relaciones Sexuales" que la prostitución y la inmoralidad (homosexualidad, incesto, relaciones perversas, etc.) se extendieron al uso suficientemente como para considerar tales conductas un problema social a lo largo del siglo XVIII, y lo que más critica dentro de ese orden es el aspecto de la prostitución, para la que se recurría a menores.

Sobre el mismo tema, en general se observa el antojo sádico de la época y la infravaloración y humillación del ente femenino.

En cuanto a la homosexualidad, se desplegó igualmente, sobre todo entre los combatientes, debido al carácter y estímulo de la virtud militar. Curiosamente esta tendencia sexual parece darse en los dos extremos de la sociedad; que son el delincuente o el poseedor de un espíritu excepcional, según diversos investigadores.

Por otra parte no es fácil citar documentación histórica acerca de la homosexualidad en este periodo, pues tanto el poder político como religioso impedía considerar la homosexualidad como expresión natural del deseo sexual.

Hasta aquí se ha subrayado la problemática sexual del barroco; ciertamente la censura extrema hacia la representación artística del desnudo que dirigió el catolicismo muestra el intento de control social de la sexualidad, llegando a convertir el Arte que recurría a la estética erótica en verdadera profanación.

Sin embargo, el dilema de la censura católica provenía del antagonismo que mantenía con el protestantismo, buscando un refugio que no le fue difícil de encontrar; la iglesia católica trató de relacionar el desnudo como símbolo de la perversión en cualquiera de sus niveles poniendo en la otra cara de la moneda el arrepentimiento y la moral como única posibilidad efectista del cuerpo.

Naturalmente esta posibilidad de la manifestación del cuerpo humano fue aprovechada inmediatamente por los pintores de la época, pues aunque con restricciones este tema aporta gran parte del motivo de la creación artística y sirve soterradamente para expresar deseos eróticos.

Por lo que no es de extrañar a lo largo del Barroco se dé cierta abundancia del semi-desnudo en las representaciones pictóricas, baste señalar ejemplos como los innumerables lienzos conmemorando escenas de "Susana y los

viejos", "La Magdalena", "Lucrecia", así como la representación de Santos martirizados dijéramos con poca ropa.

Igualmente podemos mencionar pintores de gran categoría que han pasado a la Historia y que de tal suerte interpretaron desnudos, como: Bernini, Poussin, El Greco, Ribera, Murillo, etc. (lámina 34).

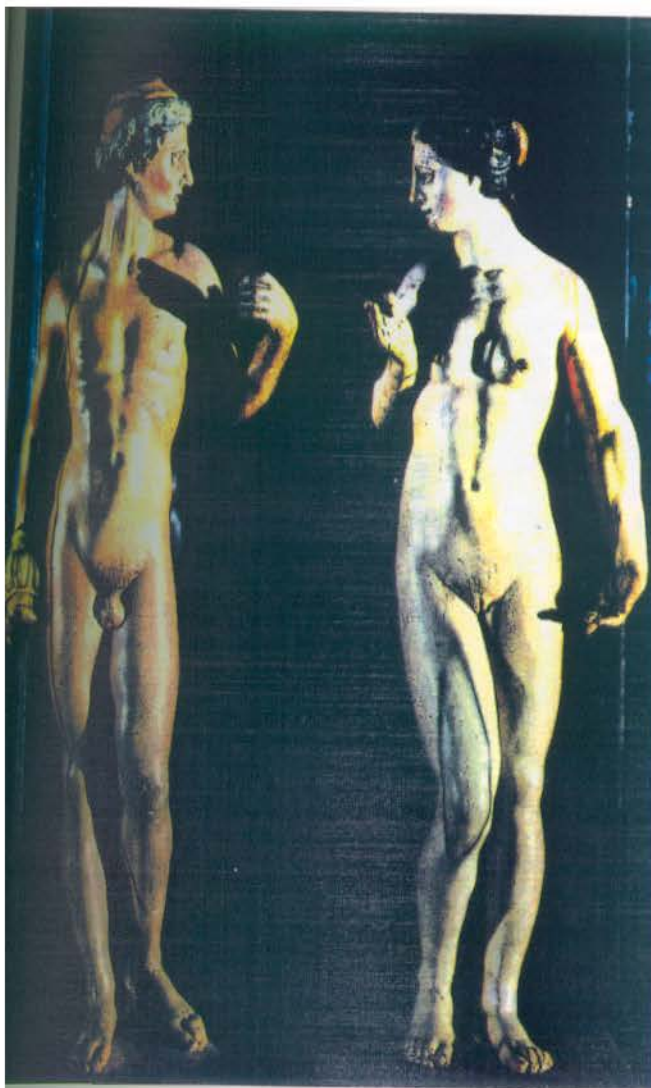
Ciertamente se observará en esas manifestaciones pictóricas, a las que se han hecho mención, vehículos que muestran un erotismo insinuante e inquietante, aunque se intente ocultar bajo un formalismo religioso. Así queda a la vista las tendencias de la sexualidad en una sociedad reprimida en la que algo de aquello queda latente.

Ahora bien, vuélvase al contexto histórico brevemente: Especialmente en el Norte europeo (Escuela Flamenca) la iglesia católica se vió obligada a revocar parte de la estricta censura que aplicaba a las pinturas sensualizadas; entiéndase por motivos políticos, pues se estaba librando un pleno combate con el protestantismo y el enaltecimiento del cuerpo se dejó que viniera producido por la fastuosidad grandiosa del imperio, simbolizando, según los casos, la aglomeración de riquezas conseguidas en Flandes.

En la Historia del Arte Erótico, nadie ignora el sensualismo dinámico y reluciente que dió al cuerpo femenino el insigne pintor flamenco, P.P. Rubens (1577-1640). Y curiosamente, la misma Compañía de Jesús felicitó en diversas ocasiones a este pintor y a su escuela por sus creaciones suntuosas y enérgicas que al parecer cumplían con el propósito de la orden religiosa. (lámina 35).

Rubens manifestó a través de sus obras, semblantes exquisitos y cuerpos de formas opulentas y elásticas basándose en el físico de su mujer que induce a una sensación puramente anatómica impregnada de una sensualidad lustrosa y sana.

Rubens y sus principales seguidores, Anton Van Dick y Jacob Jordans por ejemplo, son verdaderos maestros de la estética erótica. En sus tizas y en sus pinceles, todo cuanto pudo aprehenderse del Arte italiano cobra un estilo personalísimo, pleno de vitalidad y de genio, inflamándose en alientos barrocos. Es así como se considera a este grupo como el más representativo de la estética erótica en el ámbito Barroco, es tal su importancia que difícilmente se encontrará a lo largo de toda la modernidad obras como el desnudo flamenco, en el que se nos revele el deseo y la imaginación en materia erótica del propio pintor de una forma tan explícita y magníficamente representada.(lam. 36 y 37).



← 34. El Greco: Adan y Eva, escultura



→ 35. P.P. Rubens: Venus y Cupido, 1629.



Anton Van Dick: Diana y Endimión sorprendido por un sátiro.



7. Jacob Jordaens: Candaules enseña su esposa a su favorito Gynes.

2.1.1.7. LA ESTÉTICA ERÓTICA Y LA ILUSTRACIÓN

Ya se han subrayado anteriormente algunas de las condiciones socio-económicas que influyeron de forma determinante en las configuraciones pictóricas y de las limitaciones de la forma estética de lo erótico a lo largo de lo que abarca la Edad Moderna.

A pesar de todas aquellas consideraciones históricas tan importantes, también se puede matizar que ninguno de los pintores de la época se resignaron a renunciar totalmente a la satisfacción pasional que las normas exigían ante todo y que se permiten ciertas licencias en su ambición estética a la hora de expresar sus representaciones de desnudos.

Esta concepción indica ya, con cierta claridad, el camino por el cual es perceptivo continuar en el presente capítulo. Se trata de profundizar sobre la ideología estética moderna en relación a la sexualidad, esto, a partir de la situación que se dejó en el barroco.

Parece significativo marcar primero, que el apogeo del interés estético se produjo en la Edad Moderna en el ámbito filosófico del siglo XVIII.

Si se fenomenaliza la Estética Moderna, es indiscutible que el progreso del Arte apoyado por el bienestar aristocrático fue un factor que fomentó de forma notable el concepto estético de la actividad humana como ideología, es decir, la aparición del Arte como concepto unificante y genérico, marchando el estudio de la estética y el concepto científico al unísono durante este siglo.

Anteriormente, ya en el siglo XVII, el pintor Poussin (1594-1665) había demostrado en su teoría pictórica una definición extraordinaria acerca de la motivación artística de su tiempo: "... la pintura es una imitación de todas las cosas visibles bajo el sol, representadas por trazos y colores en cierta superficie, de la cual su principal propósito es la delectación." (nota 10).

Parece que muchos autores contemporáneos de Poussin y posteriores interpretan el sentido de la palabra "delectación" de manera sumamente espiritual y no de sensualidad, cuando es al menos posible la segunda interpretación. Ciertamente, Poussin vivió en una época de censura católica, en que lo espiritual, como se sabe, quería prevalecer sobre lo sensual, pero es oportuno considerar que esta reflexión no alcance a definir correctamente la estética del desnudo poussiaco, pues se puede observar en las palabras teorizantes del pintor una síntesis metafísica del sensualismo como la motivación artística.

Lo realmente significativo es que esta ambigüedad de la definición pictórica fuese pronunciada en un contexto de axfisia social y que aún así el deseo de manifestar el valor existencial del pintor fue mayor que aquella.

En todo caso y aún partiendo de la doble lectura, lo fundamental de la Estética Moderna se identifica con la definición pictórica de Poussin, que queda ratificada por

filósofos tan importantes como Batteux (1713-1780), Descartes (1596-1650) y Kant (1724-1804); ellos también indicaron que el hedonismo o más bien el sensualismo determina en la esencia artística de la época una cualidad estética.

Si se quiere buscar la diferencia de la concepción pictórica en Poussin y los filósofos mencionados, sólo cabría puntualizar que la teoría de Poussin esta compuesta principalmente bajo la psicología de pintor, mientras que otros se basan en una percepción general del Arte.

La estética hedonista deducida por Descartes tiene la observación de que el Arte origina el deleite sabio mediante la provocación de las pasiones del espectador. Lo notable de este concepto es que el hedonismo planteado como el motivo del Arte no está tratado por simple psiquismo del perceptor sino por la energía activa de la obra que conmueve al espectador.

Esto demuestra que ya a finales del siglo XVII se detectó que la emoción del creador, la energía de la obra y la pasión del perceptor forman la teoría del conocimiento en que se define la cualidad estética del Arte.

Es incontrovertible que tal innovación humanística de la idea artística de entonces, se transformase sin querer en un principio importante de otras teorías contemporáneas posteriores, como sería el caso del psicoanálisis de Freud, las teorías arqueológicas de Foucault, etc.

Por otro lado, se sabe que la opinión basada en la moral como el estado normal de la vida, que seguían proclamando los jesuitas influyó en la cualidad estética del Arte, pero ya no tanto como en el siglo XVII.

Cuando la monarquía francesa tomó el relevo en la hegemonía europea, nuevos conceptos estéticos entraron en juego, como ya se ha mencionado, y el precepto moral conectado al formalismo dejó paulatinamente de causar intereses estéticos.

Todo lo que se ha señalado respecto a la estética en este capítulo y que se fue teorizando en la época de la Ilustración, responde al aspecto de la interpretación moderna de la estética erótica; el erotismo de los numerosos desnudos o actividades sexuales que se representan desde el Renacimiento hasta el siglo XVII, funcionan como una energía activa volcada en una estética ecléctica que pendula entre el hedonismo sexual de la clase dirigente y la virtud religiosa. Y durante el siglo XVII, cuando la sensualidad supuso una auto-motivación social, el erotismo cada vez toma más parte de la estética; y esto es fácil de observar en las expresiones culturales del rococó francés, el Arte de Watteau, Lemoyne, Boucher, Fragonard, etc., muestra que el erotismo que brota de las obras no procede ni está destinado a la naturaleza instintiva terrestre sino en relación con la estética femenizada encarnada en manifestación erótica. (lámina 38, 39, 40 y 41).

En este punto, el sentido de la "la delectación" señalado en las teorías de Poussin fue sustituido por el epicureismo parasitario, la ideología de la estética erótica reconvirtió su sustancia, atendiendo a la situación real de las relaciones sexuales de la época absolutista.

Se recuerda, para su posterior comparación, que el Renacimiento se sirvió del desnudo pictórico con el motivo de sublimar la estética corporal; teniendo su procedencia en la creación divina, fue la primera intención de un trato de lo sexual de forma sana en contra del anterior y largo periodo de censura y perversidad. Como resultado la estética del Renacimiento tuvo una expresión vigorosa y llena de oportunas cualidades.

Por el contrario, en tiempos del auge de la monarquía francesa se conceptuó la figuración vigorosa como no bella, porque ésta insinuaba cierto símbolo universalista y por ende, plebeyo. Entonces la reacción fue la propulsión de una estética basada en la delicadeza y la elegancia, sustentada en la vida parasitaria y lo femenino.

Lo importante, de lo dicho en los últimos párrafos, es que deja entrever que lo ideal de la belleza sensual no está indicado únicamente por el desnudo pictórico en sí, sino por el cuerpo despojado de la noción voluptuosa mediante el derrumbamiento de la armonía y la unificación del modelo corporal. En otras palabras, la desnudez se aleja de ser el ícono carismático, acercándose más a ser un lenguaje simbólico y a la corporeidad del amor.

Paradójicamente, K. Clark informa el hecho de que la categoría lingüística de "nude" (desnudo) fue añadida al idioma inglés por los críticos de Arte de principios del siglo XVIII, con motivo de diferenciarlo del sentido de cuerpo desvestido. (Nota 11).

Ciertamente se advierte en este incidente la consciencia impedidora de la separación catártica de la desnudez bajo el punto de vista moral.

En todo caso, el análisis tanto artístico como lingüístico del amor sexual no dejó de multiplicarse dentro del ejercicio potencial, naturalmente con la máxima consideración hacia las reglas rigurosas acerca de la nobleza y la elegancia.

Los artistas que utilizaron el desnudo en el siglo XVIII procuraron señalar elementos que evocaban la ideología del hedonismo, la sensibilidad hacia lo sexual y la imaginación, mediante esa elegancia aparentemente modesta de la desnudez.

Entre tanto, los espectadores esperaban el efecto de tal acción como metátesis y la consolidación de la nueva orientación que alteraba el erotismo convencional.

A continuación, y tras una transición, el tema del desnudo adquirió las formas de conducta sexual del público en general desde un punto de vista hedonista, producto del ejemplo proveniente de la prodigalidad sexual de la época.

El tema del desnudo que se desarrolló, muestra elementos firmes de costumbrismo, abandonando en gran medida el componente artístico, y se observa si se llevan a comparación estas obras, con las de Boucher o Fragonard. Esto indica el nacimiento de una nueva orientación del erotismo pictórico que hasta ahora se había mantenido en otros niveles de elitismo conceptual.

Curiosamente, se ha de subrayar que el asunto de lo erótico ha venido ocasionando cierta excitación anormal en toda la cultura occidental del siglo XVIII. M.Foucault expresa en "La volonté de savoir": "probablemente, ninguna otra sociedad acumuló tanta cantidad de expresión lingüística sobre la sexualidad y además dentro de una historia relativamente corta". (nota 12)

Cuando el Hedonismo se estableció firmemente en la estética moderna a modo de componente imprescindiblemente positivo dentro del juicio subjetivo de la propia estética, la cohesión de la sexualidad medieval comenzó a estar desarmada, se esparció y subdividió y, por primera vez se provocó la explosión de las morfologías divergentes. Este proceso fue simultáneo al anhelo general del saber humano y por tanto de la sexualidad humana, fue el tiempo en el que se vino a examinar las formas científicas, se despertó el interés por la biología, la medicina, la patología psíquica, la ética, etc.

Este avance en la metodología científica, sirvió de gran empuje intelectual, los rasgos racionales que se le atribuyen ciertamente indican una coincidencia con el mundo del Arte.

En cuanto a estética erótica el Arte comenzó a reflexionar sobre el tema con facultades propias, llamadas a determinar un juicio estético.

La paradoja es que la sexualidad y su representación plástica siempre diversificada bajo ciertas condiciones precisas, reincidió de igual modo en la época ilustrada; las imágenes volvieron a ser codificadas y el tema erótico cayó en un asunto de carácter confidencial.

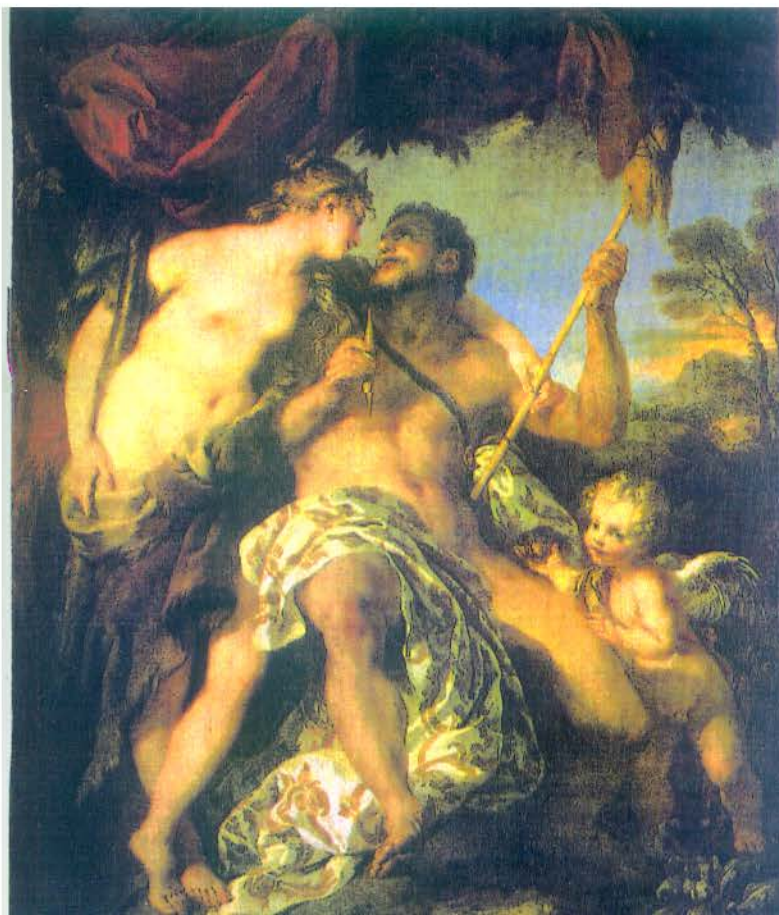
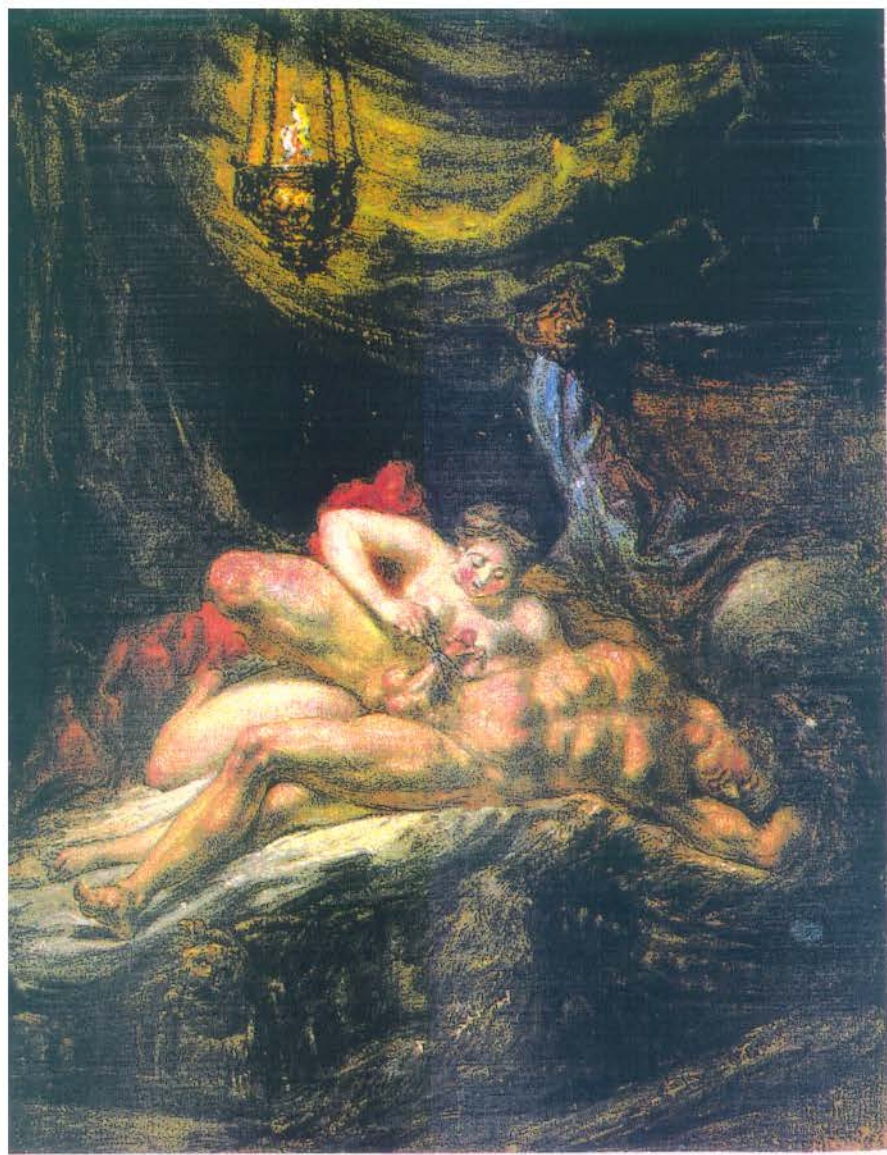
Aunque reclamado por los espectadores, el prestigio intelectual de la pintura erótica decaía a medida que se hacía más popular; esto lo prueba el hecho de que la mayoría de sus autores se mantuviesen en el anonimato.



↑ 38. Boucher: Joven tumbada
(retrato de Maria Luisa Morphy.)



40. Anónimo, Frances:
Samson y Dalila.



41. Lemoyne: Hércules y Onfali

2.1.1.8. ESTÉTICA DE LO ERÓTICO Y LA MORAL VICTORIANA

Se recordará que la economía monetarista en el mundo europeo vino formándose y desarrollándose por el camino del comercio desde el siglo XV. Con el nacimiento del capitalismo, nace la burguesía; su evolución está ligada a la forma de producción y al sistema político.

Después de haber llegado a la Ilustración y a la cultura de la Corte, el progreso del comercio se incrementó dando a la burguesía otra vez el poder que había tenido en sus orígenes italianos.

La productividad del siglo XVIII aceleró ciertamente la esencia capitalista y determinó el núcleo de lo que hoy entendemos por burguesía contemporánea.

Es conocida que la nueva estructura social que corresponde a esta situación apareció con carácter de importancia por primera vez en el reino de Inglaterra, pues se adelantó casi un siglo en lo que llamamos revolución industrial. Igualmente hemos de mencionar a Holanda, que supo aprovechar su poder mercantil para colocarse en una posición importante en la estrategia europea del siglo XVIII.

En Francia el auge de la burguesía viene unido a la Revolución de 1789, que cambió todas las estructuras sociales y de producción, quedando esta fecha como comienzo de la Edad Contemporánea.

El nuevo concepto de la burguesía cambia radicalmente los comportamientos anteriores en todos los órdenes. Morali-Daninos puntualiza; "toda revolución significa el hecho del sentido elemental, que rectifica el exceso con otra revolución". (nota 13).

En el caso europeo, la reforma radical en las relaciones sociales y políticas condujo por auto-justificación a una moralidad en dirección casi opuesta al absolutismo; la obligación social tanto integral como personal acudía a integrarse en la moral pública; esto es, la sociedad era más importante que el individuo.

Por primera vez en la Historia de Occidente existió un acercamiento de categorías entre hombres y mujeres, ellas empezaron a ser las camaradas de los hombres después de haber sido durante largo tiempo sólo el simple animal placentero o el esclavo humilde sin personalidad.

La declaración de los derechos del hombre, debía traer la elevación tanto física como mental del pueblo y hacer de lo normal y lo sano nuevo objeto de la idea estética. De hecho, la tendencia clasicista basada en la idealización griega penetró en la cultura burguesa a finales del siglo XVIII impuesta por criterios estéticos, y vino a ser como una estética que reclamaba ser la antítesis del racionalismo de la época ilustrada.

En cuanto a la estética corporal, la belleza objetiva consiguió una victoria; no solamente a partir de ahora iba a ser un valor de materia hedonista y sofisticada sino también ser el arquetipo de la belleza esencial que el

hombre contemporáneo fue estimando. En Arte, el cuerpo fue idealizado bajo este concepto y se puede observar en las obras pictóricas de David o en las escultóricas de Canova.

Las representaciones del cuerpo humano se tornan en manifestaciones de un canon perfeccionado, de posturas prudentes y configuraciones primorosas, que sintonizan perfectamente con un erotismo refinado poco sincero, que en suficientes ocasiones parece adulterado.

Las Artes Plásticas se disciplinaron, luego de los excesos barrocos, en la contemplación y en el estudio de la Antigüedad que se interpretaba de una forma purista y llana; en la copia de estos modelos clásicos está precisamente el origen de las posteriores tendencias realistas.

La ideología Neoclásica dejó de ser gradualmente el único concepto artístico a medida que un nuevo humanismo brotaba, y cuyo objeto ya no era lo sencillo sino el cumplimiento vital de la realidad. Esto sucedió ocasionado evidentemente por la divergencia entre la noción ideológica y base económica de la sociedad, en otras palabras, lo paradójico entre la hipótesis y el nómeno.

Sin embargo, una especie de tradición del falso pudor que lleva consigo toda la cultura occidental, afloró en esta ocasión de nuevo, resultando que esa sociedad que despertaba, cayó de nuevo en una estética moralista hipócritamente.

No obstante, se ha de subrayar que en esta ocasión el retorno al pudor puede ser más sorprendente, el concepto de sexualidad en la Europa de principios del XIX se había transpuesto ya decididamente con respecto a la situación tolerante del siglo anterior y su camino le llevó hacia una moralidad refrenada por preceptos muy severos, consolidándose posteriormente en el estilo que se denomina victoriano.

Se sabe que este cambio (que dejó su huella hasta nuestros tiempos) tuvo como una de sus causas el reproche inglés contra los excesos del gobierno terrorista francés y vinculó la reclamación del rehacer de la moral para proteger a Inglaterra de las tendencias y el poder del Jacobinismo.

En breve tiempo, las viejas normas morales se extendieron por toda Europa y transformó el cuerpo humano de su papel de instrumento que se declina hacia los placeres al de la importancia de la producción, por lo tanto, la delectación sexual como estética vital empezó a ser alienada de la sociedad capitalista.

Así la sexualidad entendida bajo los principios de la ideología capitalista resultó ser una renuncia, que implica directamente a la dejación del principio de la comprensión estética, mediante el rechazo sistemático del sentimiento subjetivo.

Para ilustrar lo dicho, podemos mencionar palabras de Peter T. Cominos (nota 14) en las que dice; "la moderación sexual y la revitalización laboral fueron la ética ejemplar. El hombre de negocios debía ser un humano admirable que había conseguido sublimar el impulso sexual a otro objeto más elevado y nunca podía ser un hombre lujurioso carente del espíritu de auto-control".

Anticipándose a la interpretación de Cominos, en cuanto a la moralidad sexual de la sociedad burguesa, Lewis Mumford (nota 15) documenta que la sexualidad había perdido fuerza en la clase media del siglo XIX: "la estimulación sexual y los secretos del placer, estaban limitados, excepto para las especialistas del prostíbulo, ..., los moralistas despreciaban la inclinación sexual y la consideraban como una distracción vulgar que termina por mutilar los artículos organizados del industrialismo mecánico. La sexualidad estaba absolutamente carente del valor de la productividad."

Esta circunstancia de hambre en la sensibilidad, surgida entre la clase media de vida acomodada, origina humanos insaludables. La gente valora como ínfimo lo relativo a la salud, la capacidad sexual y la fuerza física.

Por otra parte, la contribución cristiana referente a la moral sexual en esta época, ha obtenido igualmente respuesta y resultados, así se explica el nuevo auge del asceticismo que acompaña tanto al protestantismo evangélico como el catolicismo y que durante la primera década del siglo XIX se extendió por Europa y América.

Pues bien, como consecuencia aquí se considera que uno de los puntos subrayables que nos indica el fin cultural de la Modernidad es que, esta moral sexual insalubre, o más bien perversa, no había dirigido necesariamente el Arte hacia una dirección negativa. En cambio el espíritu ideológico de muchos de aquellos artistas ya estaba en un proceso de transición hacia la sociedad contemporánea, donde por el contrario se pretende observar la dignidad humana despojándola del idealismo metafísico.

Esto lo prueba, si se observa que ya a la entrada del siglo XIX, los artistas comenzaron a atreverse a manifestar el desnudo, en composiciones, posturas y condiciones físicas de una manera que en el neoclásico hubiesen sido anti-estéticas.

El desnudo de Ingres ya muestra varias disposiciones antagónicas en contraposición al modelo corporal que se desarrollaba en el círculo pictórico de principios del siglo. Aunque su encarnación sensual todavía no escapa íntegramente de la idealización, por lo menos informa de cierta propensión a desplazarse de la proporción clásica.

Así, en la última etapa pictórica de este artista, se revela explícitamente un peculiar erotismo contemplativo e

intangible, en el cual aún se observa una clara tendencia a evitar la descripción del cabello del pubis, adaptándose fielmente a los dictados estéticos preponderantes.

Igualmente es subrayable citar a Goya y su cuadro de la "Maja desnuda", en cuanto se referencia la manifestación estética de la sensualidad incitante, el cuerpo de la modelo no es un pretexto artístico, ni está idealizado sino que está desnuda para la contemplación del creador, y la sensualidad de éste, emerge despreocupada revelando un bonito cuerpo de mujer.

La consecuencia es, que el erotismo del objeto está efectivamente consolidado, debido a la introducción emocional y subjetiva del pintor; quedando este ánimo como peculiaridad de la estética erótica contemporánea, puesto que se repite sucesivamente tal interpretación a lo largo del siglo XIX y XX.

No obstante, la evolución del desnudo, hasta su más abierta expresión fue lenta y rigurosa, por intromisión, naturalmente, de la censura. Se recordarán los dibujos de desnudos, por ejemplo, de Delacroix y Gelico, que realizaron sobre 1820, en ellos existe la evidencia de una previa transición al realismo llano de la sexualidad, tanto formal como conceptual. En cambio, debido a la censura rígida de entonces, solamente se dió la oportunidad de publicar los desnudos masculinos y femeninos, en los que se había suprimido la descripción real del pendejo, en otras palabras, se admitía la manifestación corporal en las representaciones artísticas de manera entrecortada, lo que supone una mezcla entre las técnicas románticistas y la tradición realista.

Es igualmente destacable, el desafío de Courbet al desnudo convencionalmente idealizado, encontrándonos con dos obras significantes, que marcan la diferencia, siendo

"Las Mujeres Bañándose" (1853) y "El Estudio del Artista" (1855); ambas, y ya en su tiempo, provocaron una discusión, quizá excesiva, en el mundo pictórico europeo. Particularmente "El Estudio del Artista" permite entrever que la orientación de la sensualidad autonómica surgida entre la modelo desnuda, como cuerpo objetuado, y el artista como sujeto del sexo opuesto, tiende a restaurar el tema erótico al ámbito de la belleza, quedando impregnado de concepto estético. (lámina 42).

Y en efecto, esta inclinación a la estética del desnudo, viene acompañada de una renovada y activa libertad creativa, lo que supone resultados muy significativos para el posterior desarrollo del tema erótico en el Arte.

Después de mencionar las obras de Courbet, de carácter transitorio del movimiento realista, los artistas occidentales comenzaron a emplear la figuración del desnudo en sus composiciones, recurriendo a posturas, que sin dejar de ser naturales, mostraban un palpito proveniente de la personificación visualizada de la consciencia erótica y que sin duda consideraban más coherente a ellos, que las doctrinas anteriores.

Muy conocidos son los cuadros, "Merienda sobre la hierba" y "Olympia" del pintor Manet, que fueron realizados ambos en el año 1863 y produjeron memorables escándalos, tanto en la Academia de Bellas Artes como entre el público. (lámina 43).

Ciertamente estas dos obras despejan una afirmación digna del propio concepto de la sexualidad, tomando como medida el sexo femenino.

Sin embargo, la sociedad que ya consideraba el apetito sexual, como un asunto completamente vulgar y problemático, no vio en "Merienda sobre la hierba" el tono natural

de la sexualidad y sí en cambio un símbolo directo de la perdición carnal abierta, sobre todo al interponer el cuerpo desnudo femenino con los hombres vestidos.

La actitud que se tomó ante tal obra no es de extrañar si se recuerda que la moral sexual victoriana estaba en su apogeo y rechazaba sistemáticamente cualquier actividad artística o no que tuviese que ver con lo erótico.

Así, lo que para el artista había sido situar el desnudo como muestra de cierto estilo de sexualidad subjetiva y buscando alguna prosperidad de valoración artística, el público solo vió una fuerte estimulación carnal que ponía en lucha los propios conceptos morales considerados como válidos. Aquel desnudo ocupó destacadamente las controversias de los espectadores, en las que prevaleció la moral sexual insalubre y pervertida, lo que les imposibilitó lograr una experiencia estética.

Aunque aquí hemos citado como ejemplo las obras pictóricas de Manet, se puede definir que no era el único caso, pues se daba cierto estilo sexualizado en las obras de diversos creadores artísticos, aunque mimetizado de formas discretas. A pesar del filtro de autocensura que se expresa, las representaciones a las que hacemos alusión, tenían verdaderas dificultades para convertirse en comunicación activa y estética, en cierto modo por no haber suscitado una emoción deleitosa basada en la subjetividad expresiva.

En una sociedad sexualmente neurótica y perjudicial, la psicología pública en materia de relaciones sexuales demuestra inevitablemente intolerancia contra la comunicación activa del lenguaje de la estética erótica.

Los artistas, por otra parte, se distanciaban paulatinamente de las rígidas normas sociales e iniciaron diversas experimentaciones encaminadas a averiguar la transcen-

dencia de sus propios sentimientos instintivos y sus consecuencias al llevarlos a la creación plástica. Esta tendencia objetiva estaba en yuxtaposición al idealismo pictórico que se arrastraba de la época anterior.

A medida que la contemplación sexual, toma un matiz causante en la demostración artística, los moralistas intentaron descalificar tales actividades, aportando para ello, el concepto de las buenas costumbres y sobre todo la idea de unir tal expresividad a la creación estéril y desequilibrada.

Paradójicamente, y en contra de lo que la psicología actual propone, en cuanto a las relaciones sexuales y su significado saludable, la visualización de la estética erótica de entonces suponía e indicaba una cohesión con la irregularidad mental. Hablando en términos extremos tal precepto implica una enfermedad mental, por lo tanto, la sensualidad determinada en el ámbito artístico, siempre mantenía cierto criterio que identificaba, con precaución, una desviación de lo normal.

En cuanto al problema de la representación del bello en el pubis, los pintores realistas tuvieron que esperar hasta finales del siglo XIX, para enfrentarse con el dilema y conjugarlo con sus conceptos artísticos.

Las representaciones eróticas de Jean François Millet (1814-1875), Honoré Daumier (1808-1879), Narcisse Diaz (1808-1876), Frauz-Xaver Winterhalter (1806-1873), etc., fueron eliminadas desde el ámbito artístico durante mucho tiempo, a pesar de ser la esencia de una vanguardia que propugnaba el bien de la estética vital. (lámina 44 y 45).

Aunque aquellas actividades creativas se daban bajo la intuición artística del estilo sexual coherente al individuo, fueron realizadas de forma privada y rara vez se

mostraban en público abiertamente. De tal manera que la persecución latente de la estética artística erótico-vital quedaba soterrada esperando mejor entendimiento.

No obstante, lo importante de la transición estética aparecida a finales del siglo XIX, es su correlación a los conceptos filosóficos que replican el ideario moderno.

Uno de esos parámetros, de significación actual, y que ya estaba en paralelo a la actividad artística, es la tesis de la valoración estética en la acción psicológica como fuente de la cognición (el sentimiento) en el Arte occidental, que posibilitó reengendrar discretamente la estetización pictórica de la consciencia (o inconsciencia) sexual del creador.

El estético alemán, Lipps (1851-1914) afirma la teoría de la introducción de lo sentimental en el Arte (nota 16): "el valor estético del objeto se identifica con el sentimiento de la valoración evocada por el 'Yo' que se queda absorto frente al objeto, y por consiguiente, esta formación presupone la síntesis entre la subjetividad y la objetividad, provocada por la introducción sentimental como la subjetivización de la emoción objetiva y la objetivización de la emoción subjetiva."

Es de considerar, que el sentido estético de Lipps puede reestituir a la sensualidad en el ámbito de lo estético y esto conduce al comentario, de que el valor de la estética erótica del objeto es la sensación afirmada por la sexualidad del 'yo' en la percepción categórica del objeto.

Y la manifestación artística del erotismo de forma medio privada de este tiempo, al que ocupamos este capítulo, ya comenzó a comprenderse, por lo menos entre los artistas, como el sentimiento de la valoración subje-

tiva objetivizada del estilo sexual, formado por la introducción positiva de la sensibilidad del creador.

Lo difícil del tema, en la transición que lleva este concepto artístico hacia la actualidad, es el hecho de que el precepto que se acaba de valorar, se limitaba habitualmente al campo del lenguaje artístico, mientras que la incomprensibilidad de la percepción social, bajo autoridades morales, aún impuso sus criterios durante largo tiempo, es más, se puede decir, que el rechazo moral hacia la sexualidad ha llegado a nuestros días.

Se recordará, la historia conocida de la exposición de Egon Schiele que fue obligada a cerrar, por orden de las autoridades policiales. Y él mismo fue detenido aún en el año 1912, por causa de la descripción del cabello del pubis y del sexo en algunos de sus desnudos pictóricos.

Aunque de seguro, Schiele fue uno de los pintores más destacados de principios del presente siglo, en el sentido de que convirtió la consciencia sexual individual en la clave de la identidad artística. Lamentablemente el valor estético de las obras de Schiele, en su manifestación erótica, fue casi ignorado en la época del pintor, porque la expresión sumamente vanguardista de sus desnudos se desvía considerablemente de la sensualidad permisible de la estética social que estaba vigente. (lámina 46 y 47).

Indudablemente, este pintor estaba libre de los lazos convencionales y al mismo tiempo tenía gran confianza en su propia actividad artística, lo que le condujo a seguir demostrando en su obra la sexualidad introspectiva de su propio ser.

Aunque como se aduce, la postura atrevida de sus desnudos pictóricos, debió identificarse con el mundo de la pornografía escandalosa, en una sociedad sexualmente per-

versa y obsesionada, el paso del tiempo ha ido advirtiéndolo gradualmente, que los desnudos representados de Schiele han posibilitado una evolución hacia la sensibilidad del estilo propio de la sexualidad, y que su arte : informa de la ideología de la emancipación de lo vital, plasmada y ejecutada mediante la contemplación visual y la sublimación de la estética erótica.

Como contraposición, el camino de tal emancipación de la estética vital fue y es lento, de hecho se puede observar en distintos casos de manifestaciones artísticas, referentes a la época que nos ocupa, que el dilema entre la valoración estética de la sexualidad y la regla cultural, como definición social sobre la obscenidad, está siempre presente.

H. Umino (nota IV) menciona sobre la introducción artística del siglo XX, heredera del reglamento cultural del XIX: "la mayor parte del Arte del siglo XX está cohesionado con el tema sexual y esto floreció sobre la tierra ascética del siglo XIX. Es decir, como la sexualidad estaba aplastada y prohibida, también para el lenguaje artístico, la energía abstinente fue elevada hasta las vísperas de su reventón, por lo tanto, aprovechando esta energía, el Arte se auto-posibilitó para levantar un vuelo por encima del fuego que él mismo había provocado."

Hasta aquí se ha subrayado el hecho de aceptación de la estetización erótica como lenguaje artístico en transición hacia la actualidad y su discrepancia de las normas sociales vigentes en una sociedad, llamada victoriana, pero ahora es interesante referirse a otras cuestiones.

Paralelamente a la lucha de la estética se ha de mencionar la evolución de la estética de la anti-estética, sugerida ya a finales del siglo XIX y que está igualmente inmersa en la búsqueda de la identidad sexual mediante la expresión y representación artística.

Según Stephen Kern (nota 18): Victor Hugo calificó, en el manifiesto literario que publicó en 1827, que no solamente lo estético, sino también lo anti-estético, (lo feo) puede sublimarse en el arte.

Igualmente, algunos artistas que se habían percatado del concepto último del realismo, comenzaron a captar esta evolución estética, que aclaró Victor Hugo; "todo lo creado no siempre refleja la belleza como se entiende desde el punto de vista humano. Existe la fealdad junto a la belleza, lo grotesco detrás de lo noble y la sombra con la luz." (nota 19).

Otra referencia se puede hacer, con respecto al autor de la tesis "Aesthetik des Hässlichen", Karl Rosenkranz (nota 20), en la que informa sobre lo que se está tratando en estas páginas. El comenta con el razonamiento de Hegel, que se podrían comprender las cosas investigando, no solamente su aspecto positivo sino también el negativo; como el médico estudiase la enfermedad y el moralista examinase lo malo.

Se sabe que tal concepto de la anti-estética que se ha mencionado, condujo hacia una perspectiva entre el problema estético y la cualidad artística, siendo esta contraposición la esencia fundamental del Arte del siglo XX.

Es cierto que el concepto de anti-estética (anti-idealización clásica) se incorporó hondamente en la actividad pictórica que trata el tema de la estética erótica; a continuación de Coubert, y Manet, la evolución en la demostración del estilo sexual mediante el corporéismo fue consumado por otros pintores, como Degas, Toulouse-Lautrec, Rodin, Rops, etc. (lámina 48, 49, 50 y 51).

Se observará que en los desnudos representados por los artistas masculinos mencionados, la presentación de la

figura femenina desvestida, se muestra en su cotidianidad, en movimientos escogidos, y esto introduce emocionalmente la sexualidad subjetiva del creador, desviándose el resultado del género anterior del desnudo pictórico.

En realidad, la mayoría de los cuerpos femeninos que muestran en sus pinturas, revelan un aspecto extremo, desmoldado y devorado por el agotamiento, las drogas, la prostitución, etc., que quiebra muchas veces la estética conformada en el estilo de la idealización artística sobre el cuerpo humano.

Esta es, por lo tanto, una época en la que se produce una dispersión de la condición corporal, tanto por el medio estético como por el anti-estético, de igual modo que la conformación erótica se fue abriendo a otros postulados, hasta cierto punto.

Stephen Kern añade: "debemos de considerar, que el hecho de que en las obras post-impresionistas, el desnudo comenzase a mostrarse gradualmente en apariencias deformadas y grotescas, tiene un sentido más amplio que la simple proclamación contra la convención estética reinante hasta entonces." (Nota 21).

Efectivamente, esto se explica en otros términos, tanto los artistas como los intelectuales de aquella época ya habían comenzado a entusiasmarse al concebir el concepto primordial de la humanidad en contraposición con la sociedad real, esto enlazaba con la denegación a la auto-impostura y provenía de la gran suspicacia hacia la Historia. Tal transformación de la concepción general del valor, ejerció su influencia, haciendo retroceder a la iconografía idealizada de erotismo a través del cuerpo femenino clásico e histórico.

La conformación pictórica que trataba tanto el tema erótico como la estética de aquel, en el sentido de emoción de deleite, parecía haber demostrado su última gloria en los desnudos de Renoir, de mejillas sonrosadas y pechos abundantes, realizados justo antes del comienzo del siglo XX.

Anteriormente ya se justificó esta evolución artística, bajo la iniciativa de la manifestación sexual, como reacción al estallo, después de la frustración que la moralidad victoriana imponía.

Aún así, la fuerza autoritaria del victorianismo dejó su raíz profunda y ha influido grandemente tanto en la vida cotidiana como en la ideología occidental.

Ahora se quiere orientar otra consideración, subrayando aquí, que esta conmoción estética que tratamos y que terminó en lo que llamamos "Arte Moderno" fue provocada por la cierta participación del fenómeno mental del pensamiento sexualmente perverso, originario de la renunciación al instinto sexual, tan prodigado durante tan largo tiempo en Occidente.

Aunque es fácil que esta afirmación cause extrañeza o mal entendimiento, se recuerda a Nafta que define: "la enfermedad mental, en cierto modo, regla la inspiración al genio y desarrolla la humanidad". (nota 22).

Ciertamente, la sociedad burguesa del siglo XIX, aunque es aún el mismo tipo de sociedad donde vivimos actualmente, fue la comunidad en donde se dió el reventón de la perversión sexual, para llamarlo por su nombre y al mismo tiempo fue donde se vertebró la sexualidad.

Es decir, en esta época, la proliferación de la sexualidad empezó a teorizarse conceptualmente y como conse-

cuencia trajo la incorporación de lo perverso a estudio y surgió la definición de los diversos estilos de sexualidad individual.

Por ejemplo respecto a la homosexualidad, ya en el siglo XIX, se estabilizó su categoría psicológica, mental y patológica, considerándose como uno de los estilos vitales de la sexualidad particular.

Westfall manifestó en su teoría científica que publicó en 1870 sobre "la sensibilidad sexual contra la naturaleza"; la investigación de la identidad subjetiva es coherente a la sexualidad particular.

Así mismo, la psiquiatría de entonces ya hizo mención de las perversiones psicológicas provocadas a través de la exclusión (desalojamiento) del deseo sexual natural y que se incorpora en el seno personal; denominando diversas expresiones de los estilos sexualmente desviados como la consecuencia: exhibicionista, fetichista, auto-mono-sexualista, sado-masoquista, etc.

Sin embargo, lo que importa en estas páginas es que el tema de la multiplicación social de la sexualidad, que hemos tratado, no estaba relacionado científicamente con el problema de la estética y del que sólo participaba en la evolución del desnudo pictórico de manera mediata. Es decir, los críticos de Arte, leales a la moral, enfocaron la sintomanía de la modernización artística solo mediante la concepción morfológica o psicológica anodina.

Así, nadie quería creer en una locura constructiva capaz de vincular la propia perversión sexual con un nuevo sistema de la estética.

De la misma manera, se obliga a reconocer en este contexto, como si se tratase de una naturaleza histórica,

el ámbito casi exclusivo de la expresión masculina dentro de la contemporaneidad artística. Por consiguiente, parecía que tanto la normalidad como la proliferación perversa de la sexualidad subjetiva fuese de propiedad masculina.

Se recordará el movimiento simbolista de finales del siglo XIX, en el que se demuestra, a través de las obras, el temor sexual de los artistas masculinos hacia la existencia femenina, que aparecía como el invertido oprimido.

Aunque la desviación mental sobre la sensualidad, en cualquiera de sus maneras, se tomaba o se toma bajo un juicio moral, la división concreta entre la estética de la sensualidad normal y la de la sensualidad perversa ya comenzó una inevitable vacilación y, esto es, un despliegue conseguido que hace época en la historia de la estética erótica.

Igualmente, la cualidad fenomenalista de la desviación sexual fue atestiguada no solamente por el ámbito artístico sino también por el transcurrir de la sociedad.

A mediados del siglo XIX, Karl Marx subrayó la base corporal del fenómeno histórico, insistiendo que el deseo físico y el proletariado deben de ser el punto de partida para el análisis legítimo de la historia: la sociedad competitiva, donde las ganancias y el régimen de la propiedad privada determinan la manera laboral del humano aliena lógicamente las relaciones humanas, sobre todo la sexualidad y por lo tanto la capacidad latente de la creatividad se revela bajo la desviación de la naturaleza.

Por otra parte, y sobre todo la teoría del psicoanálisis contribuyó extraordinariamente al descubrimiento de la significación variada de la sexualidad humana, siendo muy considerable la aportación de Freud a los términos sexuales, se relacionó la sexualidad con el instinto vital.

La estética erótica en el Arte Moderno y el pensamiento de Freud tienen entonces una inseparable unión, que los relaciona directamente, su importancia es tal, que no solo se menciona ahora, sino que se dedicará a este asunto, más adelante, un capítulo entero.

De momento baste considerar, que todos los rasgos que se han señalado indican que dentro del mundo occidental había ocurrido un esfuerzo para encontrar los preparatorios teóricos, que condujesen a la antítesis de la moral sexual predominante, que había prevalecido durante toda la época victoriana, hasta el estallido de la primera guerra mundial.

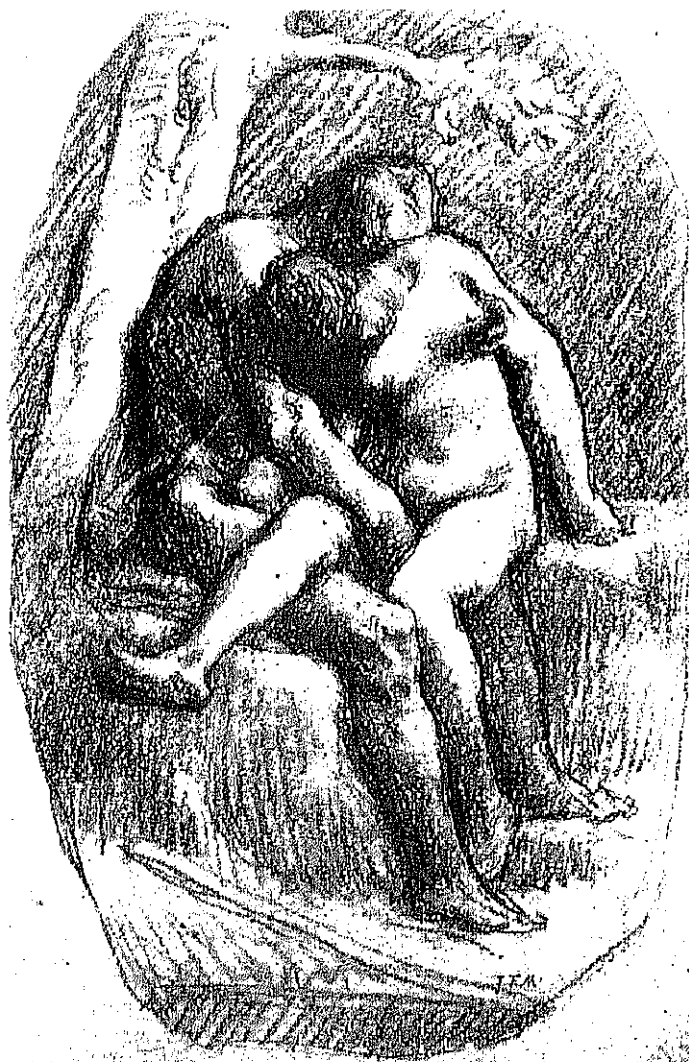
42. Courbet: El Estudio del Artista, 1855.



3. Manet: Merienda sobre la Hierba, 1863.



→ 44 .J.F.Millet: Los Amantes,
1848-50.

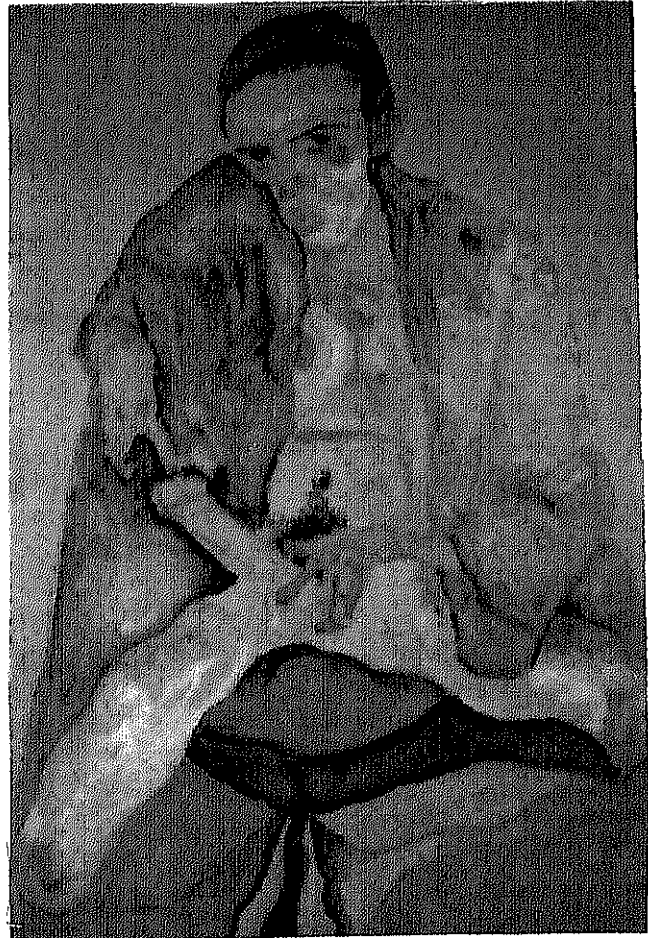


↓ 45 .J.F.Millet: Los Amantes.

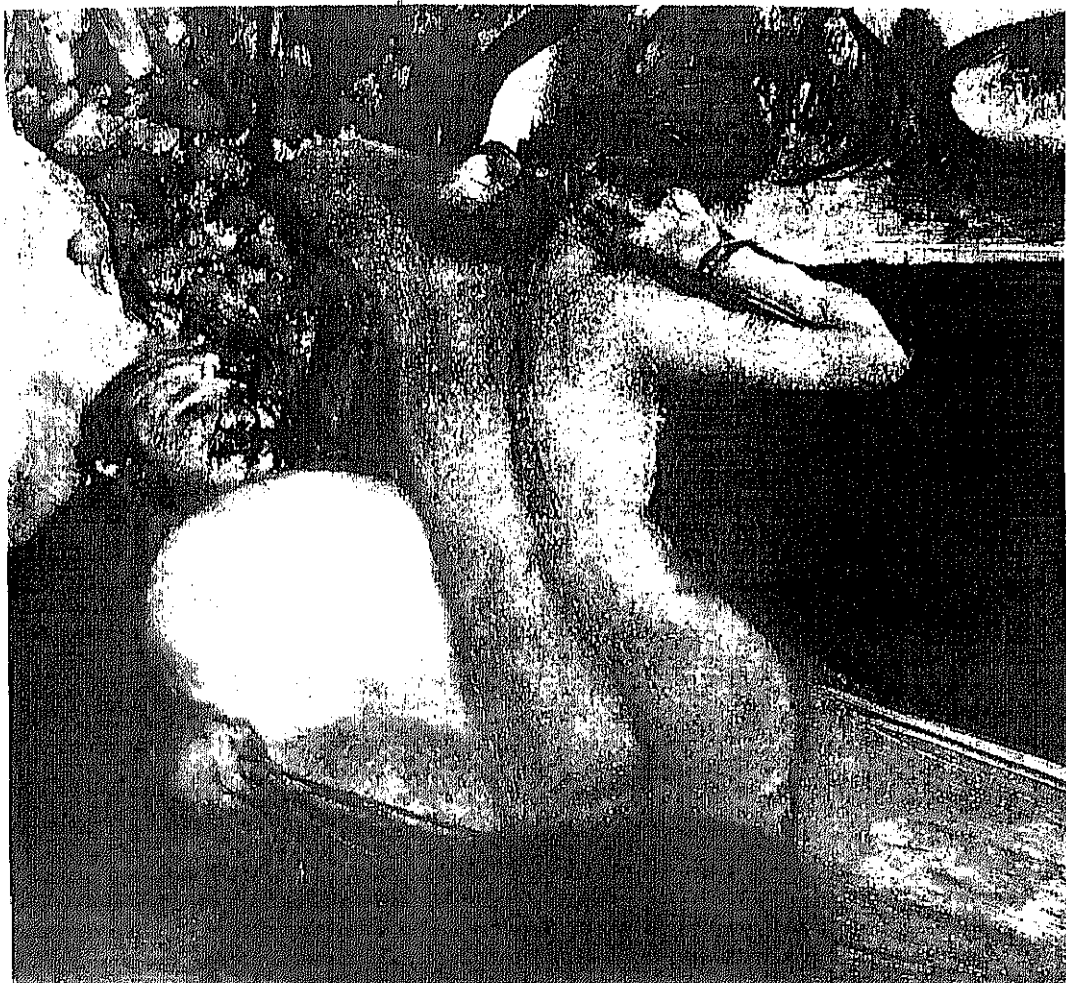




↑ 46. Klimt: Serpiente de Agua,
1904.

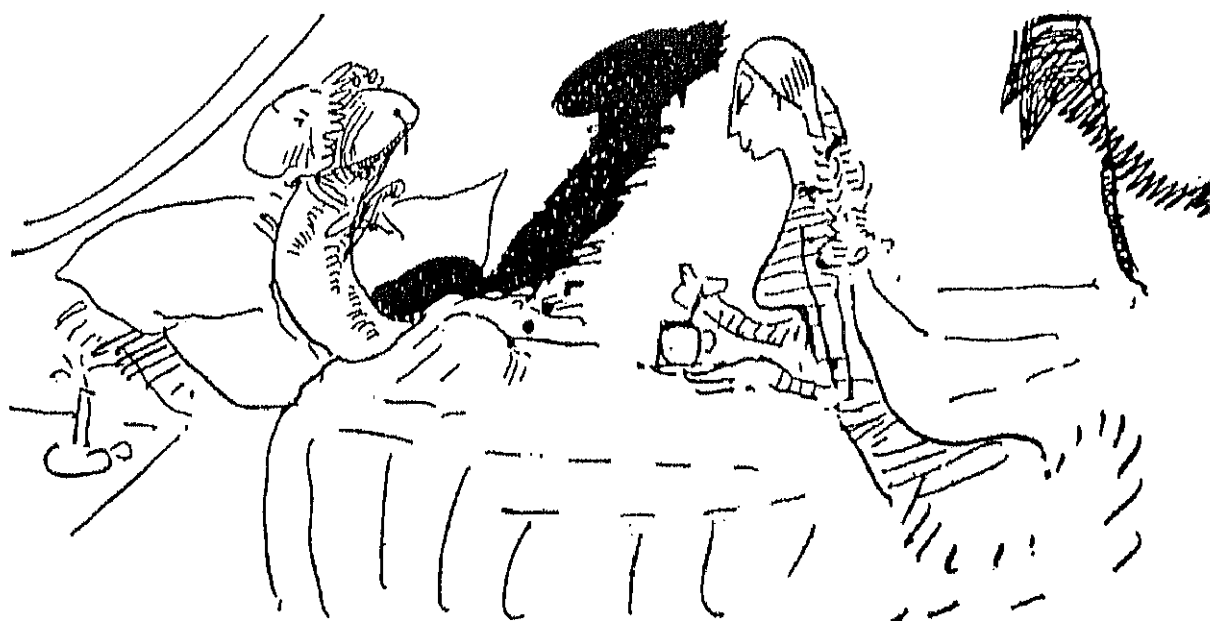


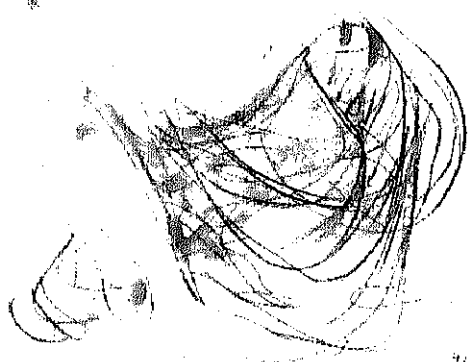
→ 47. Egon Schiele: Eros, 1911.



↑ 48. Edgar Degas: Admiración.

↓ 49. A. Toulouse Lautrec:
Imaginación falica.





→ 50 .Auguste Rodin: Dos mujeres.

↓ 51 .Rops: Corazón en mano.



2.2. MARCO ORIENTAL

2.2.1. ESTÉTICA ERÓTICA HASTA EL SIGLO XX

2.2.1.1. INTRODUCCIÓN AL CAPÍTULO

Quizá es posible que se considere algo anacrónico, en el mundo actual donde la sociedad capitalista sintetizada demuestra su potencia económico-cultural, que la caracterización del pensamiento cultural venga captada mediante el método dualista Oriente-Occidente, como se observaba a principios de nuestro siglo.

Ya no es exageración decir, que la disolución de las fronteras, provocada por el agrandamiento radical de las empresas multinacionales, por la integración mundial de los medios de comunicación y por la simultaneidad procedente de la insensibilización geográfica, han intentado y logrado con éxito, producir un estilo internacional, es decir, de cariz terrestre, y esta transformación se ha venido dando desde el modernismo. La teoría de la estilización étnica y la polémica sobre su territorialidad es cada vez más prominente a debilitarse y así la cualidad autónoma de la cultura oriental tiende hacia una creciente crisis de identidad que ya se entremezcla con la de occidente, viniendo provocada por esta última y su influencia en el ámbito oriental.

Pero sería demasiado imprudente si se menospreciase la existencia de un estilo estético de la sexualidad conformado por la originalidad propia de Oriente, aunque en la actualidad y por experiencia estuviese asimilada y reconocida la alteración modal de la concepción del valor cultural y aceptando que fuese ésta suficientemente occidentalizada quedan algunos indicios como para advertir su alteración en sí.

Además, aún considerando que la territorialidad étnica del mundo artístico está aniquilada, es necesaria la revisión teórica de la estética erótica en la historia de Oriente para saber en que grado justo y con qué peso están incorporados sus conceptos al total de la aglutinación cultural mundial.

Así, tanto por las peculiaridades que pudieran quedar, como por su incorporación a lo universal, la cultura Oriental también caracteriza a la estética actual.

Por otra parte, es digna de estudio la estética erótica Oriental por razones de modalidad de las que se obtiene el fundamento principal de la diversidad subjetiva de la sexualidad, insistiendo en la necesidad de confrontar la realidad histórica con la actualidad y a su vez entre cada una de las tendencias sexuales.

Igualmente se ha de señalar que uno de los motivos de esta introducción es indicar el sentido de emancipación del contexto cultural oriental de la esfera europeísta o americanista en cuanto a interpretación, pues se puntualiza que ideología y evolución se entienden de diferente manera en el pensamiento oriental, por lo menos hasta la irrupción del siglo XX.

El Arte occidental ha venido modificando su objetividad, en el que la modalidad fresca sustituía al anterior valor artístico; el progreso imponía continuas transiciones hacia otras soluciones, desde la contradicción se dirigía la búsqueda. Como ejemplo de esa contradicción perpétua se puede subrayar la existente entre la filosofía cristiana (base de gran parte del concepto occidental) y la búsqueda del poder y los placeres. De igual modo se puede llevar esa contradicción al mundo artístico en el que lo antagónico primaba a la tradición.

En general, el progreso occidental ha ido incorporando la novedad a su propia ideología, conceptuándola como fuerza motriz del progreso, además resultó que extendió un predominio incesante hasta considerarse, ahora a finales del siglo XX, como signo de identificación de la cultura de la humanidad.

Ciertamente es digno de elogio el papel que el Arte se adjudicó en el proceso de progreso bajo el principio de contradicción, siendo el único campo que ha propiciado la diversidad absoluta aún queriendo universalizar su unidad.

Aprovechando esta situación, se quiere subrayar la simultaneidad de la revolución de la ideología sexual con la trayectoria de la concepción del valor artístico provocado en la segunda mitad del siglo. En realidad se puede decir que la manifestación libre del Arte Plástico trajo consigo también la diversificación de la estética erótica contemporánea.

Volviendo al ámbito oriental, se han de considerar las distinciones primarias con respecto al Arte occidental, sus propias tendencias y su ritmo de evolución. Así se observará lo poco que tiene en común la cronología occidental con la oriental. En la primera es fácil distinguir los cambios, ya que acontecen en la Historia de una forma

rígida, coincidiendo asombrosamente con cada siglo. Por el contrario en la Historia del Arte Oriental los cambios son suaves y se confunden en la totalidad.

Una de las razones de este contraste está ya en su propio origen estético; el esteticismo cotidiano coherente a la existencia en Oriente se instrumentó en base a la tradición étnica desde la Antigüedad y no se le ocurrió ni creyó en la necesidad de convocar revoluciones estéticas al modo de Occidente.

A continuación, y como concepto sumario de la coherencia estética oriental que ayude a presentar posteriores apreciaciones, se puntualiza:

Por principio, el Arte tiene la significación de manifestar las diversas modalidades de las emociones humanas y su impresión real en la existencia terrestre, revelándolas en todo caso de forma agradable para dicha del espectador. Esto es fácil de entender si se tiene en cuenta, que de una forma u otra, la visión oriental del origen humano se encuentra en la naturaleza y esa aceptación panteísta imprime un carácter vital y por tanto de un "vivir el presente".

Este concepto nos demuestra explícitamente una distinción fundamental de valoración estética, entre Oriente y la ideología del Arte cristiano. El primero busca en la realidad su modelos, mientras que el segundo propone como objetivo alcanzar una figuración de una otra existencia en un mundo idealizado (aún cuando a veces recurriera a modelos reales).

Debemos recalcar aquí que la conmoción estética proveniente del espíritu oriental en el pasado e incluso en algunos sectores de la actualidad, ha estado sostenida constantemente en el asunto de la visión vital de la exis-

tencia, de la que se toma fuertemente consciencia y está en correlación con el concepto de la vida humana, o sea, a la certidumbre original de la propia vida como orden cósmico.

Igualmente, el juicio de la sexualidad, indivisible de la vida, fue captado, hasta cierto punto, como el núcleo de la existencia humana, siendo identificado también con la emoción estética de subsistencia.

Esto viene avalado por la convicción de que la verdad intrínseca está encarnada dentro de la configuración orgánica y que esa misma configuración simboliza la veracidad.

Lo más considerable, bajo esta filosofía confucionista, que afecta al juicio del valor estético de lo erótico en el contexto oriental, está recogido en la que se considera congruente doctrina de Soushi: "... todas las configuraciones, incluida la humana, son existencias que se fluctúan y se transforman gradualmente junto a la fuerza de la veracidad y poco después que se pierde su formación, terminándose, vuelven al origen de la veracidad de la nada, por consecuencia, el tiempo presente en el que subsiste la configuración debe ser inestimablemente apreciable, siendo y revelándose en cada momento el sentido vivo de su subsistencia ...". (Nota 23).

Bajo esta concepción, la existencia de la sexualidad, realmente, es reconocible como una actividad humana en favor de la emoción estética a través de su propia configuración subsistente en el tiempo presente e indica directamente la veracidad personificada.

Tal captación de la sexualidad, no como conducto de origen metafísico sino como realidad coherente a la actividad humana en un tiempo muy determinado, es sumamente contrastable con el modo de pensamiento, sobre esta misma

actividad, de la concepción occidental, que ha venido basándose en los preceptos de la ideología cristiana.

Sin duda, las divergencias que se han señalado son fundamentales para entender tanto la concepción artística como sexual, entre el mundo occidental y el oriental. Desde el punto de vista de la presente investigación, el estudio histórico y filosófico del problema nos lleva a perfilar consecuentemente dos caminos: uno el temporal y otro el espacial.

Ahora hay que añadir que, tal como se ha explicado, en Oriente la ideología objetiva en torno a la estética erótica se incorpora directamente a la visión del mundo. En todo caso a pesar de que en Occidente los cambios han sido más bruscos, marcados muy claramente en el tiempo, y que el hecho de que en el Oriente moderno se haya venido experimentando una asimilitud, tanto estética como moral, de las formas occidentales, estos cambios no han sido tan radicales ni intrínsecos.

Por otra parte, la no correspondencia en el tiempo, marca necesariamente la formalidad de subrayar la cualidad espacial como característica de comparación entre ambas culturas, y su confluír en la actualidad indica igualmente la necesidad de un análisis separado, que lleve a la comprensión de la unidad latente.

Así, poco importa la comparación cronológica, porque la coherencia de los estilos artísticos respiran en distinto tiempo. Y aún hoy, quizá sea posible considerar que se da otro valor al paso temporal en Oriente y Occidente.

Lo que realmente interesa descubrir en el presente capítulo son las ideologías objetivas de representación de la estética erótica oriental, sus manifestaciones artísticas y sus concepciones perceptivas en su ámbito cultural,

ayudándonos de ellas para revelar dentro de su reseña panorámica la fuente histórica y su correlación a las modalidades estéticas de lo erótico que están aflorando en el Arte Actual.

2.2.1.2. LA ESTÉTICA EN EL SINTOÍSMO Y EL CULTO A LOS ÓRGANOS SEXUALES

En las últimas décadas, el Japón se ha incorporado al mundo actual como una potencia económica y debido a este progreso se ha transformado en gran medida su trayectoria cultural, que como se sabe tiende hacia una concordancia con el ámbito occidental.

No obstante, se exige reconsiderar ciertos problemas estéticos, que aún perviven y conviven tras el cambio del siglo XX, y que se remontan a lo largo de toda su historia. Así la tradición tiene un gran peso, si se piensa en el continuado aislamiento histórico y tiene gran importancia si se piensa seriamente en la evolución cultural japonesa.

Como se ha expuesto sumariamente en la introducción a este capítulo, las fronteras han sido (y aún en algún sentido lo son) la primera clave para determinar la evolución social y económica de los pueblos.

La historia de la estética y su valoración en Europa mostró una evolución artística inmersa, tanto en los cambios de sus fronteras como en el transcurso de ideologías dominantes, que como se sabe suelen coincidir con las primeras. En todo caso ese movimiento se ve favorecido por la continuidad terrestre de su vasto espacio y por consiguiente la proximidad entre países.

El caso japonés, es particular y diametralmente opuesto, no tiene fronteras terrestres con ningún país de la zona al ser un conglomerado de islas, incluso la comunicación entre ellas tuvo grandes problemas en tiempos pasados, siendo muy proclive al aislacionismo y como una consecuencia más de éste al régimen feudal y a la falta de contactos exteriores.

En cuanto a la estética erótica mantuvo un caracter independiente de aceptación y representación, sin cambios bruscos hasta finales del siglo XIX, época en que abre sus puertas a los pueblos extranjeros. China ya no tenía tanta fuerza como antaño y fueron las potencias occidentales las que se beneficiaron de la iniciativa japonesa, llevando hasta ellos conceptos económicos, sociales y artísticos que hasta entonces eran, si no del todo desconocidos, si ignorados.

El intervalo aislacionista que nos lleva hasta el siglo XIX tiene sus orígenes en el siglo XVII, cuando el gobierno de Tokugawa compeleó la política proteccionista y cerró el Japón a lo largo de 200 años. Tal suceso vino justificado por razones sanitarias y de religión, así como las económicas.

Con tal medida se quería erradicar la sífilis, que había empezado a brotar tras contactos con flotas occidentales y de igual modo se quería parar la expansión del cristianismo en las islas por considerarse amenazada la religión propia, esto es, el sintoísmo y el budismo.

Este estado cerrado al exterior, fomentó el establecimiento de una estética propia y original basada en la tradición. De manera que se posibilitó la continuidad de la tradicional estética erótica en el ámbito de lo plástico, literario y etnográfico.

Además se puede decir, que la aceptación de la sexualidad, estaba latente al considerarse parte misma de la unidad con la naturaleza y se encontraba en la psicología pública de forma sana e inocente al no haberse entremezclado con la moralidad.

Es sabido que más tarde, parece que la sociedad japonesa vive en un sistema socio-político que tiende al resquebrajamiento de tal concepto sexual y así repara nominalmente la cualidad interna de la estética erótica y la externa de la cultura.

Así, en primer lugar se ha de profundizar en la cualidad interna, volviendo los ojos sobre los tiempos antiguos en los que se consideraba la primitividad sexual como parte de la estética vital y que más tarde, como acabamos de mencionar, se transformó en una dualidad.

Es bien conocido, así como el budismo de más tarde, que el sintoísmo (la veracidad del espíritu) se remontase en sus postulados hasta el origen, dando al pueblo japonés a través de sus teólogos una especie de historia de la creación al modo que lo intentaron otras religiones; se buscó justificación de la existencia matérica, y se transmitió durante todas las generaciones.

Esta búsqueda del origen está enraizada explícitamente en la vida sexual y también está en relación al culto de la espiritualidad arbórea.

Contrariamente a la asunción de la existencia humana que preconiza la Biblia y su personificación en Adán y Eva, el sintoísmo no nos indica un origen abstracto, sino que su explicación de la creación está representado por el principio reproductivo. La unión sexual entre el dios Izanagi nomikoto y la diosa Izanami nomikoto es el origen de la existencia, y su historia se relata en los siguientes términos: "Izanagi, el dios de la creación alzó la tierra desde la marea marina, valiéndose para ello de la Amenotamaboko, lanza celestial culminada por una piedra preciosa." -según la interpretación del teólogo sintoísta: Atsutane Hirata (1776-1843) esta lanza tenía forma de falo y su glándula era una enorme piedra preciosa.-. A propósito los alemanes también denominan al órgano masculino 'lanza'.

"... e Izanagi e Izanami se conocieron dando vueltas alrededor de la columna fálica, después deciden hacer el amor para procrear otros dioses ...". (Nota 24).

El Kojiki, texto iniciativo del sintoísmo relata la conversación relativa a este momento: "... Izanagi preguntó a Izanami, ¿cómo es tu figura? y ella le contestó: Tengo el cuerpo terminado excepto una única cosa me falta. Entonces él dijo: Tengo el cuerpo acabado excepto una única cosa me sobra. Pienso que podemos crear este país poniendo la cosa que me sobra en la cosa que te falta, ¿qué te parece? ... Ella respondió: Es una buena idea."

Suponemos que desde una expectativa moralista occidental, tal aceptación del origen condensa unas características inmorales, borrascosas y obscenas, pero se trata de comprender la sexualidad y su representación particularmente en el Extremo Oriente y esto nos lleva a profundizar en lo que fue durante siglos creencia o, por lo menos, explicación de la existencia.

En todo caso, los dioses del sintoísmo nacieron en el regocijo sexual y es fácil comprender entonces que la sexualidad fuese vista por los japoneses como parte normalizada de las relaciones y aún más como venerable y respetable, digna de cualquier purificación.

Se dice que la deificación, tanto de Izanagi como de Izanami, comenzó a popularizarse debido a la alta categoría social de sus creyentes, clases dominantes que consagraron numerosos templos a lo largo de Japón. El origen del sintoísmo estuvo en la región de Ise, que unía a estos dioses el espíritu arbóreo, anterior a ellos y luego personificado en ellos. (lámina 52 y 53).

Etnológicamente, la religión persa llamada misuarismo o mitoraismo y el putaísmo de Egipto, tienen conceptos similares de la creación, aunque luego diversifiquen sus significados.

Ahora bien, en lo que concierne al sintoísmo, se observa en su contexto que el concepto de la sexualidad como fuente vital, muestra una profunda coherencia con lo vegetal más que con lo animal, porque se considera a la vegetación procedencia de la existencia y así el espíritu humano retorna al mundo vegetal mediante la muerte de su cuerpo.

El hecho de que los japoneses, aún en la actualidad, aprecien y adoren la vegetación; de manera que sus cementerios estén tupidos de árboles, la afición al cultivo bonsaï y las populares fiestas florales, no consisten en otra cosa que en el reconocimiento a la vida y creencias de los antepasados. En otras palabras, la consciencia humana de la vida se identifica con la estética de la vegetación, concepto antagónico al modo cristiano, en el que la vegetación fue creada a objeto de beneficiar el medio de la vida humana.

El culto hacia la vegetación en el Japón es, por otra parte, no sólo íntimo a la veneración sintoísta, la cual es inseparable de la sexualidad consagrada, sino que más tarde el budismo concuerda y tiene punto común en el concepto sagrado de la vegetación, reforzando tal creencia hasta nuestros días.

Todos los rasgos que se han señalado sobre la religión primitiva del Japón y que se puede resumir como la sexualidad vegetativa realizada con el propósito de la creación terrestre, o sea, el júbilo incorrupto de la naturaleza inmersa en la sexualidad bestializada, resulta que está ligada con el principio de la concepción propia del país y también acerca de su intrínseca apreciación de la estética erótica.

Para mostrar como la afirmación estética de la sexualidad aparece reflejada en términos plásticos, baste el propósito de referirse al extendido culto fálico, que fue la consagración simbólica más popular dentro de la sociedad antigua, por lo menos tanto como el culto a la vegetación. (lámina 54 y 55).

Según documentación, en lo referente a etnografía, se observa que el pueblo japonés esculpía piedras y tallaba columnas de madera que más tarde pintaba de rojo y que simbolizaban al falo. Estos objetos se encontraban en cualquier calle, especialmente en las encrucijadas, en las huertas y en los diques de los puentes, y se denominaban "Ohbashira"; eran, en todo caso, recuerdo de adoración en la vida cotidiana.

Por otra parte, el culto fálico no es solo propio del sintoísmo, y según ya se citó en capítulos anteriores, griegos y romanos arroparon tal simbología, existiendo otros muchos pueblos que tuvieron, e incluso conservan tal motivo de adoración (India, Egipto, etc.).

Lo sorprendente es que la representación del órgano sexual masculino realizado en piedra, subsistió durante siglos, manteniendo su figura más ingenua y sencilla, mientras que otras iconografías simbólicas del mismo órgano configuradas en otros materiales fueron sofisticándose en su aspecto a través de las generaciones.

Esta realidad nos indica, que los japoneses han tenido un gran instinto de conservación en cuanto a la modalidad propia de la devoción sexual, manifestando al mismo tiempo, cierto crecimiento cultural. Ante esta característica de persistencia y pragmatismo de la psicología japonesa, es interesante constatar, que esta perseverancia no ocurrió en el ámbito occidental, pues tanto griegos como romanos, a pesar de que tuvieron una estética erótica propia, en la que se incluía, por su puesto, el símbolo fálico, sucumbieron tras casi tres mil años de tradición a los nuevos postulados cristianos, no siendo capaces de mantener la erótica como estética de la naturaleza.

Otros investigadores que se han dedicado al estudio de textos originales sobre las costumbres japonesas, han dejado ya constancia de algunos datos interesantes en torno a deidad fálica; el nombre con el que fue denominada tal deidad fue "Fusanokami" que denota al ente que se defiende contra lo brutal y hostil del mundo de Yomi (de los muertos), de la enfermedad y de la muerte. Este enemigo del Fusanokami está enraizado profundamente al significado que los japoneses dieron al órgano sexual, tanto masculino como femenino, que conduce a la procreación y es objeto opuesto a la enfermedad y la muerte.

Aunque hasta aquí se ha destacado la deidad fálica y su significado dentro de la antigua sociedad japonesa, es necesario subrayar también la simbiosis de la representación plástica de la vagina, con el otro objeto metafísico de la existencia y salud del ser humano.

En el caso del órgano femenino, existe igualmente documentación que informa del uso de piedras descomunales empleadas en la configuración de objetos con aspecto de vagina. Estos monumentos dedicados a la sexualidad femenina están embuidos en un concepto positivista de ella, en lo que sagrado es el propio órgano.

Esta idiosincrasia contrasta enormemente con la judeo-cristiana, el concepto de identificar el órgano sexual femenino con un conjuro dedicado al positivismo vital, fuente de una aspiración ascensional, entra en contraste radical con la doctrina conciliar de la sexualidad de Eva y su impuesto negativismo vital.

Volviendo al culto de la sexualidad en el ámbito japonés, es perceptivo indicar, que la simbolización del órgano sexual fue practicada, no solamente de forma escultural sino incluso en forma de verdadera exhibición (aunque en determinadas ocasiones) y que el modo iconológico era apto para el uso doméstico. Esta manifestación plástica, tanto representativa como, digamos de "performance", sigue las categorías del Arte Erótico, arte que en su inicio siempre mantuvo el vínculo entre la divinidad adorada y la sexualidad.

En el caso del sintoísmo la transparencia de lo erótico ilustra una estética ingenua, que a la vez sirve de instrumento de autoconservación. Es subrayable, que este mismo empeño se observa en el mundo chino, donde se extendió su culto, sin límites de clases sociales.

Friedrich S. Krauss (nota 25), investigó el culto a los órganos sexuales en el ámbito japonés a principios del siglo XX y opina bajo el punto de vista europeo de entonces: "... aunque ha existido el criterio de determinar la veneración sexual como una especie de la perversión exhibicionista, no considero que esta haya sido una expresión acertada ...".

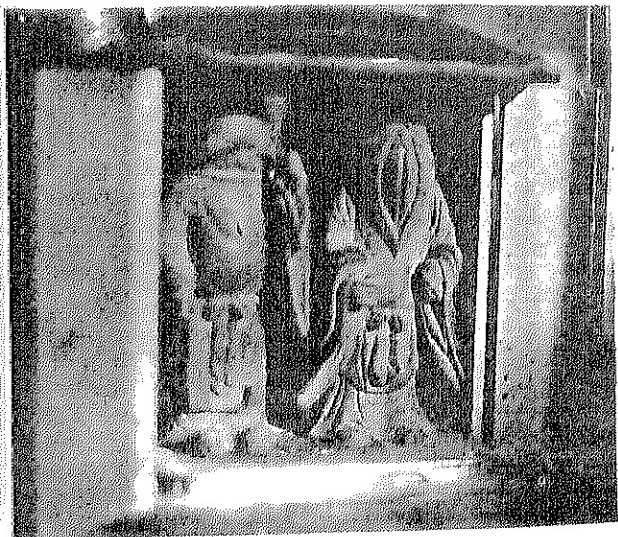
Mediante este rasgo, se pone de manifiesto que la cualidad de la estética erótica ocasiona alteración en su comprensión en la universalidad, a medida que se transforma en el tiempo y en el espacio.

En lo que se refiere al tiempo y al espacio japonés también, fue y es objeto de alteraciones significativas; los símbolos sexuales de los templos sintoístas fueron en su mayoría destruidos por orden del poder político a finales del siglo XIX. Después del aislamiento nacional, el nuevo gobierno japonés organizó un programa oficial invocando la prosperidad y la modernidad, esta nueva iniciativa es llamada Meiji-ishin, por promulgarse en la época del emperador Meiji. Esta revolución significó un gran proyecto empeñado en la reconstrucción moral y estética del pueblo japonés; el gobierno procuró oprimir todo aquello que indicara primitividad, por lo que el culto erótico fue de lo primero en caer, se eliminaron numerosos símbolos de los templos y desde entonces la existencia primorosa de la estética erótica que había sido preservada desde las épocas más antiguas fue encerrada en la compostura de la moralidad victoriana, norma que empezó a penetrar en la sociedad japonesa hasta hibridizarla.

F. Krauss estaba consciente de que el nuevo gobierno japonés había desterrado el culto a los órganos sexuales que conectaba con el sintoísmo por consideración a la cultura occidental. Y en cuanto a esta catástrofe que inmolaba la inocencia y el positivismo de la sexualidad, Krauss considera que: "... si el pueblo japonés no hubiera sido fastidiado por una cultura sofisticada y de gran expansión, quizá habría sido mejor para el valor y la subsistencia de la sexualidad, si su culto se hubiese programado bajo cierta situación ...". (Nota 26).

A simple vista, la significación de la estética erótica primitiva pierde y se deteriora a favor de la modernidad y la sociedad eficiente del Japón. No obstante, es también un hecho, que la divinidad de lo erótico nunca se extingue íntegramente y mucho menos en la historia de la estética oriental, sobre todo si se tiene en cuenta que fue parte de la estética vital del hombre y fundamento y singularidad del Arte japonés.

Así constantemente aflora entre los artistas japoneses la concepción sobre la valoración cultural de la sexualidad, materia que ya no es de este capítulo y a la que nos referiremos detalladamente en el dedicado a la estética "Iki" y en el de post-modernismo y la estética erótica. Como adelanto se puede decir que se observa en estas etapas cierto retorno a la figuración acrisolada incorporando en su concepto la estética vital de la sexualidad.

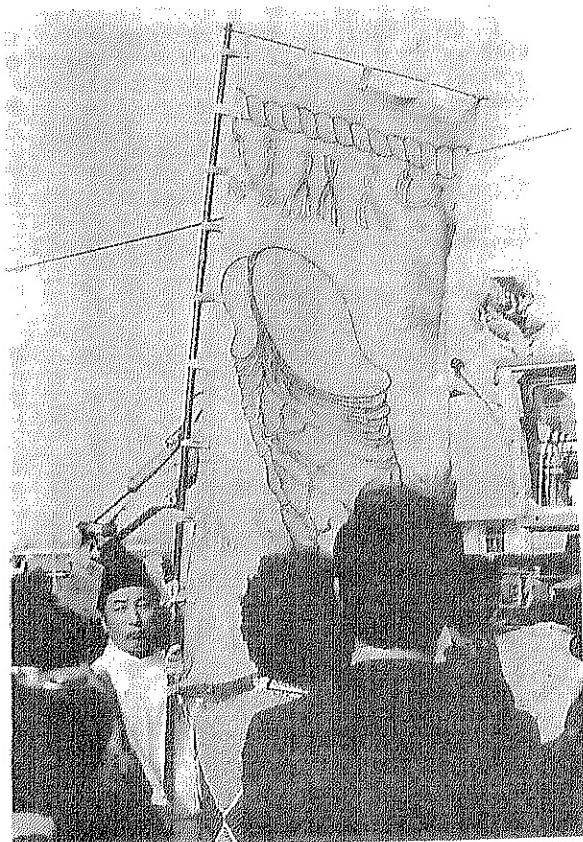


↓ 52. Los dioses procreadores,
Izanagi y Izanami, templo de
Shizuoka-ken (Japón).

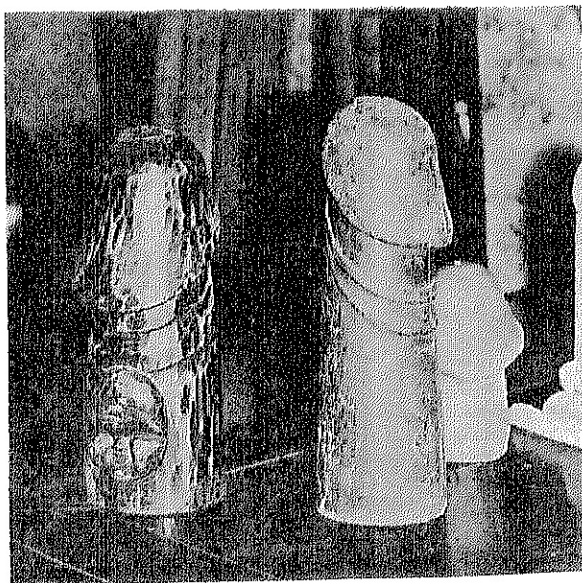


↓ 53. Hokusai Katsushika; Los dioses
unidos de felicidad.

↓ 54. Fiesta al culto falico en
Aichi-ken (Japón).



↓ 55. Falos sagrados de Miyazaki-ken
(Japón).



2.2.1.3. DETRÁS DEL CONCEPTO CONFUCIONISTA

Dadas las obsesiones puritanas de la autoridad comunista en la China contemporánea, lo sorprendente y al mismo tiempo tranquilizante es que las numerosas muestras del Arte Erótico chino que ya existían, fueron coleccionadas e incluso publicadas a lo largo de los años ochenta.

La valoración intrínseca de estos objetos sirvió para ser salvados paulatinamente, de envites como la campaña en masa contra la prostitución en los años cincuenta, la revolución cultural de los sesenta y la campaña contra la "polución espiritual" en 1983.

Después, y a pesar de todos los filtros que el puritanismo comunista impuso durante largo tiempo, ha ido surgiendo una afirmación en recuerdo de la tradición, que siempre ha servido para apoyar y sostener la idiosincrasia del pueblo chino durante miles de años.

Esta realidad social nos recuerda las frases mencionadas por John Byron, tras el intento de examinar lo erótico dentro del periodo Qing de la cultura china: "Regímenes e ideologías son inherentemente efímeros, mientras que el sexo, como el instrumento de la procreación, es un fenómeno permanente ...". (Nota 27).

Esto insinúa porqué el puritanismo concebido bajo el predominio comunista nunca ha podido conquistar una definición duradera en la historia de China.

Byron continúa: "Pero el sexo es mucho más que un mecanismo reproductivo, pues contacta con las emociones e instintos más profundos de la realidad humana ..., a pesar de las diferencias que existen entre una cultura y otra, el sexo se queda como un símbolo de universalidad de la personalidad humana.". (Nota 28).

Así, una sociedad como la China comunista, ha mantenido el interés por el tema aún en la época de su revolución cultural, que intentó suprimir todas las interpretaciones culturales del sexo que implicasen un papel más allá del ámbito materno.

Por otra parte, China ha tendido siempre a proyectar ciertamente la imagen de ser una sociedad decorosa, moralista y mentalmente sobria, proyección no solo al mundo exterior sino también interior hacia su propio orden de vida.

En los tiempos presentes, esta imagen esta inspirada en la retórica puritana de la ideología comunista, no obstante, en su pasado, recordamos que esta actitud fue manifestada en la política, la filosofía y la cultura del Confucionismo.

El sistema político estaba basado en la imagen de un estado juiciosamente gobernado, controlado por un emperador que se le suponía benevolente y sabio, cuya cordura venía reforzada por la clase predominante de los mandarines que aportaban cualidades como el decoro, la dignidad y la erudición.

Así la cultura china celebró su propia dimensión de la sobriedad imperante; el ámbito pictórico concentró sus esfuerzos en la reproducción de paisajes, que casi siempre manifestaban una vista impersonal y sin humor del universo.

Por otra parte, la cultura literaria, en efecto, suministró el ejemplo claro de las maneras de una cultura moralista, produciendo conscientemente poemas amorosos provenientes de los textos clásicos aprobados por el Confucionismo, pero despojándolos de sus contenidos originales que pudieran parecer atrevidos y reinterpretando situaciones con el fin de dar a las historias una moral metafórica.

A pesar de las características puritanas del método confucionista que fue el intento real de imponer un sentido común en el que se ordenaba la vida privada del individuo en relación a sus deberes sociales, es preceptivo subrayar aquí, que esta imagen moralista nunca indicó integralmente los aspectos del mundo chino. Se trata más bien del poder de una superestructura imponente que oscurecía cualquier otra realidad; Byron denomina esta situación como "máscara confucionista" que encubrió sistemáticamente los términos de la Estética Erótica, la cual había siempre acogido diversas variaciones a partir del estandarte recibido.

Sin duda, se puede fechar a partir de Confucio y de su época (siglo V a. de C.) los inicios de una reflexión moral que parece provocada por la crisis de la nobleza de entonces y la decadencia de los ritos, así parece natural que en estos ambientes se hiciera un esfuerzo por definir al "junzi" (hombre de bien).

Lógicamente, si entendemos que Confucio jamás mencionó que el sexo fuese algo erróneo, ni tuvo deseos de asociarlo con sentimientos de pecado, se puede razonar con naturalidad, que las manifestaciones eróticas en cualquiera de sus estados fueron realizadas bajo un prisma hedonista del placer sexual.

No obstante, Confucio, aunque como se ha dicho, no condenó el sexo, sí desaprobó explícitamente la frivolidad, ya fuese en las relaciones sexuales o en las manifestaciones artísticas y bajo esta influencia China ha experimentado ondulaciones sucesivas de censura.

Como contrapartida a las tesis oficiales, la realidad de existencia de un sistema familiar polígamo, cierta aceptación de la prostitución como entretenimiento, el uso extenso de fármacos a propósito de la estimulación sexual, la costumbre popular del vendaje forzado de pies, testifican la gran importancia de la satisfacción sexual y el papel desempeñado dentro de la cultura tradicional china.

Entre todas las manifestaciones sociológicas que afloran de la cultura tradicional china y para ilustrar lo más vivamente posible el tema estético, se ha de considerar las manifestaciones del Arte erótico que se dieron lugar en tales circunstancias. (Lámina 56 y 57).

Mientras que la imagen confucionista insinuó que el Arte Chino intentó evitar invariablemente el tema sexual, la Estética Erótica ha sido conocida en China desde hace milenios.

Es sabido, tanto en China como en el mundo occidental, que la influencia principal que se sitúa detrás de tal estética fue la filosofía taoísta. En efecto, el Taoísmo está ubicado tras la razón social china de la sexualidad, la cual se puede resumir en los siguientes términos: "i yin i yang she wei tao" (un periodo de yin, un periodo de yang, tal es el Tao, o el origen del mundo).

El yin y el yang son respectivamente los elementos de femineidad y de masculinidad, que se disponen en la raiz de todos los seres. La unión de ambos elementos en la cópula sexual proporciona el contacto con la fuerza cósmica del Tao.

Verdaderamente, este concepto metafísico de la estética erótica tiene una gran semejanza al otro sobre el culto fálico del sintoísmo japonés en la existencia de correlación entre los órganos sexuales.

Ambas metafísicas, tanto taoísta como sintoísta, han contribuido considerablemente a dar una valoración cultural a todo el ámbito de la sexualidad humana; es más, su influencia no sólo se queda enmarcada en la primitiva estética oriental sino que llega en más o menos grado al Arte Actual.

Las manifestaciones gráficas inspiradas en el taoísmo, acerca de escenas sexuales, nunca fueron consideradas como algo estético desde el punto de vista confucionista, así poco a poco todas las ilustraciones fueron destruidas salvándose únicamente y en algunas ocasiones los textos. Al igual que el modernismo está siendo rechazado por el post-modernismo en nuestro tiempo, así la ideología predominante en la China de entonces remató el sentido estético taoísta, descargándole desde su alzada ideológica, lo que sirvió igualmente para destrozar la estructura formal de su manifestación pictórica.

Lo más significativo de aquellas manifestaciones de la estética erótica de la China taoísta, es que los artistas chinos no resolvieron concepciones estéticas del desnudo en sí, basado en el conocimiento de la proporción a la manera de los artistas europeos o indios, sino que mantuvieron muchas veces el encanto lírico en sus figuraciones, destacando en sus concepciones culturales el sentido orgánico y vital en detrimento del formal.

Según textos históricos en referencia a la cultura china, el tema erótico fue tratado, en la producción pictórica, de distintas formas y maneras durante todo el transcurso de la historia subsecuente del mundo chino, aunque su importancia como estética artística considerada, fluctuase dependiendo de la valoración cultural y expositiva de cada momento.

Para tener referencia de los orígenes de tales representaciones, por lo menos hay que remontarse hasta la dinastía Zhou (1122-255 A. de C.) cuando figuraciones, representando el desnudo masculino y femenino, fueron colocadas en tumbas, con el propósito de dotar al espíritu del muerto de una vitalidad agregada.

En algunos periodos, como el relativo a la dinastía Tang (618-906) -época brillante y cosmopolita-, el Arte erótico floreció dentro del género pictórico de la figuración. Como uno de los más celebrados, se puede mencionar a Zhou Fang, pintor de Corte del siglo VIII, que está considerado como el primer artista que individualmente manifestó el sentido erótico en su obra.

En el fondo de esta elevación de lo erótico como objeto artístico, existió una formación anterior que se consolida en el Imperio aristocrático de los Tang, que por otra parte, es uno de los períodos más ricos y complejos de la historia intelectual del mundo chino. Así a partir de principios del siglo IV con las aportaciones budistas del Gran Vehículo, ya se había propiciado una búsqueda del placer estético en sí mismo que estaba en absoluta contradicción con la tradición clásica, pero que se enraiza en la estética colectiva. De esta influencia nacen los primeros y notables ensayos de crítica de obras de arte y comienza la promoción de la pintura, pasando del nivel de oficio artesanal al de arte elaborado.

Los colores se diversifican y aparecen nuevas convenciones de representación que permiten expresar órdenes pictóricos más complejos, como puede ser la multiplicación de puntos de vista, plasmación de la lejanía, etc.

Así nos encontramos, que el género pictórico de la figura mantuvo, en esta época, un nivel alto de realismo, y la derivación de las técnicas y de estilos en el Arte erótico chino desde esa tradición está reflejado en las tendencias de casi todas las manifestaciones pictóricas del tema que procura emplear el tratamiento detallado del sujeto.

La otra influencia principal que surge detrás de las formas estéticas de lo erótico en China, fue el género correspondiente a la representación de las costumbres diarias de la sociedad: arquitectura, modas de vestir y la vida cotidiana de las personas.

En todo caso, desde aquellos tiempos, el Arte erótico chino fue desplegando una consciencia entusiasta dentro del ambiente social, reflejándose incluso en la arquitectura. Esta consecuencia estética se puede considerar inherente al concepto chino sobre la actividad sexual; tanto el esteticismo cotidiano coherente al ambiente subsistencial como la emoción erótica son el asunto de la visión vital de la existencia terrestre, que se transforma junto a la fuerza del universo en una nueva visualización estética sublimada en el tiempo y en el espacio.

En el Arte Occidental en general, observamos con frecuencia que cada sujeto pictórico aparece como la función de la fuerza impulsora del movimiento en el propio sistema de la composición, mientras que en el Arte erótico del mundo chino, cada sujeto se divierte en la corriente general del movimiento que engloba la integridad de la obra y que simboliza el ritmo transitorio del universo.

Por otra parte, se ha de recordar que durante el predominio de la dinastía Tang llega a su máximo apogeo la influencia china en Asia y la capital Changán, es el centro de una cultura cosmopolita en la que se entremezclan las diversas tendencias de Asia Central, de la India y de Irán. En efecto la expansión de la estética china en este momento aumentó su influencia en todos los países vecinos incluido el Japón. Así, aparte de las influencias budistas que subsecuentemente penetraron en toda Asia, el Arte erótico chino está, como ya se dijo, directamente involucrado a la filosofía sexual del Tao, relacionándose ambas a través de las representaciones pictóricas, que incluían diferentes posturas de copulación.

Es de considerar que el Arte erótico chino no debe ser interpretado exclusivamente a fuerza del realismo de la vida afirmada, sino también como la manifestación de una esencia que proclama la sanidad física y mental del individuo, la cual siempre evitó ser algo frívola estéticamente gracias a tener una gran base teórica. Es subrayable destacar que el énfasis de las diversas técnicas sexuales y la multitud de posturas representadas plásticamente en el Arte chino fueron realizadas en gran medida por la necesidad de mantener al pueblo interesado en la copulación, en contra de la represión moral que pretendía imponer el confucionismo y el budismo.

2.2.1.4. LA ESTÉTICA ERÓTICA DEL RENACIMIENTO CHINO

Los cambios que se producen o que ya se venían produciendo en torno al año mil no se limitan a las formas estéticas exteriores del Arte chino.

El siglo XI, que se caracteriza por un retorno a la tradición clásica, señala el final de la hegemonía que el budismo había ejercido sobre el mundo chino desde el siglo V.

El hombre vuelve a ser hombre en un universo limitado y comprensible; el análisis de las obras artísticas de la época revela una síntesis de transformaciones psicológicas. El hombre de las élites chinas del siglo XI, es tan diferente a sus predecesores de la época Tang, como el hombre del Renacimiento del de la Edad Media.

Lo sorprendente para el campo artístico es la creación de un racionalismo práctico basado en la experiencia, un nuevo examen de los conceptos y de las teorías que procede de una sana curiosidad.

El aspecto intelectual y contemplativo de esta época, sabio y científico a veces y otras sublimado estéticamente en las artes, se afirma en la dinastía de los Song y continuará siendo dominante bajo las dinastías Ming y Qing, a pesar de ocasionales reacciones que tienden a devolver la máxima dignidad a las artes marciales en detrimento de las eróticas.

En el siglo XI, Sotoha publicó las bases de una concepción fundamental de la filosofía pictórica que supone una revitalización de la cultura china y da identidad al movimiento vitalista de "Kiin" (la rima de la energía universal) en el que se incorpora todo lo creado; se trata de plasmar el aspecto estético que el ritmo de la gran naturaleza imprime en el movimiento de cada sustancia, aunque estas sean independientes.

En el Arte chino, tanto en el estilo pictórico como en el caligráfico la estética fue considerada como la manifestación de "el espíritu del universo" y este concepto se identifica con la característica intrínseca de la ideología artística de sus ejecutores. Se recordará la inclinación al realismo demostrada en el género pictórico de la figura en el período de la dinastía Tang (siglo X) para reconocer el gran cambio en la historia de la cultura estética china.

Ciertamente, todas las artes requieren la obtención de dos aspectos fundamentales, esto es, el aspecto modal y el mental. Si se permite conceptuar el Arte europeo como aquel que insinúa la significación más en lo modal que en lo espiritual, el Arte oriental es su contrario, siendo lo identificable la atracción por la espiritualidad, o sea el Arte de los sentimientos íntimos.

No obstante, lo que se pretende interponer a comprensión en el arte espiritual chino, no es la simple manifestación de la subjetividad del individuo sino el pensamiento último del artista, el cual se considera parte del alma del universo y como tal involucra aquella en su mente. Es decir, los artistas auténticos y representativos de la cultura oriental, eran antetodo filósofos capaces de percibir la concepción metafísica sobre el "yo" y el mundo.

Ante esta base preceptiva del origen de la creación artística, nos explicamos que el Arte erótico del mundo oriental no tuviese unas características estéticas en torno al desnudo en sí, materializadas en unas estructuras proporcionadas a modo del canon europeo. Aquí se trata de una estética erótica basada en el vínculo que une al movimiento energético de la naturaleza con el propio erotismo.

Desde el siglo XII en adelante comenzó a aparecer una abertura importante en el Arte chino; los pintores que trabajaban para la Corte y que eran los directores de las academias oficiales fueron aproximándose, por lo menos en la teoría, a una pintura más populista, cuyo objeto ya no tenía que ser exclusivamente la Corte, sino que se iba encaminado al disfrute general.

Como consecuencia de esta apertura teórica, el arte erótico fue motivo de aquellos pintores prestigiosos de la Corte, que dentro de su academicismo introdujeron nuevos valores de representación; esto es de su suma importancia, si se tiene en cuenta que su obra era la más divulgada y apreciada entre los marchantes de la época.

Así, la democratización y comercialización del Arte erótico, derivado de la estética académica comenzó a demostrar otros aspectos, hasta entonces ausentes, del Arte erótico oriental. Esta transformación del contexto erótico tiene una base social, que viene sugerida por

la gran aglomeración mercantil de la época de los Song (siglo XII); esta revitalización comercial crea un nuevo medio, recreando gustos y exigencias profundamente distintas a las anteriores, que fueron impuestas por la clase aristocrática y que ya no son tan fuertes ante las de la incipiente burguesía.

Al mismo tiempo, las nuevas técnicas de impresión tipográfica, dan origen a una rápida difusión gráfica de las manifestaciones y entre ellas las de temas eróticos, popularizándose estas últimas velozmente.

Para ver el desfase e ilustrar en cierto modo "el retraso" de las manifestaciones artísticas de lo erótico entre el Asia oriental y el Occidente cristiano, en detrimento de este último, baste confrontar en el campo estético al mundo chino con el mundo cristiano de la época. Este llamado retraso es más bien un retroceso, pues la tradición griega era mucho más abierta a actitudes eróticas que la Europa del siglo XII, es más, el origen griego hacia la admiración de la manifestación erótica llega a Oriente precisamente en esta época.

La relación cultural entre China y el mundo del Islam comienza a partir del siglo XII, el intercambio técnico de culturas resultó positivo y, en el ámbito que nos ocupa, existió igualmente influencias recíprocas.

A pesar de que la religión islámica obedece a un código de moral muy estricto, la sexualidad en su contexto sociológico y ritual, mantuvo un pulso fuerte en toda su sociedad, por considerar el sexo como una costumbre agradable y popular que produce la armonía y la satisfacción del matrimonio. Así nuevas posturas de la cópula que el Islam insinúa son asimiladas por los chinos y representadas gráficamente.

Lo paradójico es que el origen de la costumbre islámica en la manifestación de la escena erótica tiene una relación directa con el Arte griego, y éste, por lo tanto, con el Arte chino.

Más adelante, en el siglo XIII, durante la invasión mongola en China, la producción del Arte erótico declinó cualitativamente, y hay que esperar hasta la época de los Ming, que empieza a finales de la Edad Media occidental y termina en el momento de la subida al trono de Luis XIV, para ver de nuevo una elevación de la estética en general y de la erótica en particular.

En efecto, este es uno de los períodos más apasionantes de la historia intelectual y artística del mundo oriental. Así, bajo las nuevas orientaciones de pensamiento y el renovado interés por los conocimientos plásticos, abundaron las muestras y las manifestaciones de espíritus creadores libres y originales.

Este espíritu de carácter científico puede vincularse, de forma más o menos laxa, al inconformismo de Li Zhí y a su actitud escéptica frente a una tradición clásica, que tenía gran fuerza en el ámbito chino y en función análoga a la de la tradición cristiana en Occidente. Por cronología, este segundo "Renacimiento" oriental fue casi simultáneo del Renacimiento europeo.

A principios del siglo XV, se intensifica el antagonismo entre las dos principales ideologías filosóficas; la ortodoxia neoconfucionista que fue adoptada oficialmente a partir del siglo XIV y la escuela intuicionista, de pensamiento independiente.

Para el pensamiento posterior, la acción y el conocimiento son inseparables y se forman mutuamente. Wang Shouren, filósofo importante de esta época, manifiesta el

concepto del 'sentido espontáneo', término que saca del Mengzi: "... el sentido espontáneo es lo que el hombre conoce sin reflexión".

Es de considerar que este concepto facilita, en cierto modo, la elevación de la sensibilidad libre de la sexualidad y al mismo tiempo, la modalidad estética del tema en el Arte oriental en comparación con la época del predominio confucionista y budista.

Durante esta transformación cultural de los Ming, Tang Yin (1470-1523) y Qin Ying (1493-1560) ocuparon un puesto de máxima relevancia entre los pintores de la época y fueron celebrados por sus obras de caracter erótico. La escena de la cópula dentro de un gran espacio ambiental, descripciones arquitectónicas o de la naturaleza en el fondo y una espontaneidad sexual representan divinamente el concepto propio del mundo chino; gozar de la esencia secreta del mundo erótico (o del mundo orgánico) admitiendo la substancia del orbe de la nada.

Como continuación a estos grandes maestros y ya al final del período Ming (siglo XVI) cuando numerosas obras de caracter técnico o científico se publican para divulgar los conocimientos prácticos, aparece el album pictórico, Hua-yíng-chin-chan (posturas variadas de la batalla floral), que es probablemente el mejor ejemplo conocido de grabados en color del arte erótico chino. En estas representaciones, la expresión del desnudo dentro de las actividades sexuales nos demuestra considerablemente el desarrollo artístico, en el sentido de la estética modal, simultáneamente existe un encanto lírico y sereno que queda incorporado en los semblantes sonrientes de los personajes que se mueven en diversas escenas fantásticas, con cierto sentido del humor. Las posturas juguetonas combinadas con el paisaje palaciego resalta en una gracia del conducto sexual sin pecado.

Si hablamos de los materiales de soporte para este tipo de pinturas, nos encontramos con frecuencia el uso de la seda extendida sobre un rollo de papel. La tersura suave, semejante en el tacto a la de la piel humana y una textura delicada muy propia de este material, se muestra ideal para la delicadeza de línea y para los colores sumamente pálidos, cualidades muy óptimas para manifestar la verdadera sensualidad romántica y naturalista, revelándose como la estética vital del mundo oriental.

Por otra parte, y para explicar este crecimiento cultural de la época Ming, es necesario considerar la expansión económica que sufrió China, en donde se generalizó el uso de los lingotes y monedas de plata con el consecuente aceleron comercial y cultural.

La burguesía disfrutó de largos periodos de estabilidad y prosperidad, lo que facilitó que su gran atención fuera dirigida al cultivo de la vida elegante. Muebles, porcelanas, decoración interior y jardines con diseños sofisticados se pusieron en voga y eran complemento importante de la vida civilizada.

Ante esta situación, es fácil explicar el alto nivel del pabellón estético del arte erótico. La xilografía, la porcelana y la escultura en marfil también fueron medio para la manifestación artística de la erótica.

Entre las expresiones eróticas realizadas en todos estos medios, observamos cierta definición de la estética erótica de los Ming, que podría enunciarse como; la sensibilidad espontánea en el deleite de la existencia y tiene al orgasmo como una forma apacible de incorporarse a la energía universal.

A pesar del pensamiento chino respecto al arte erótico, gran parte de aquellas obras, incluidas las literarias, no quedaron en China, sino que fueron pasando a Japón, sobre todo desde principios del siglo XIII. De hecho el arte erótico japonés necesitaba inspirarse, no solamente en su propia historia estética sino también en las pinturas eróticas del mundo chino, además no existía ningún obstáculo serio para la importación del arte chino, la censura japonesa estaba más preocupada, en esos momentos, por la opresión política y la del cristianismo.

Según texto de los Drs. Phyllis y Eberhard Kronhausen, publicado para "The Complete Book of Erotic Art" (1978), se aclara en parte las diferencias típicas del asunto estético entre las representaciones eróticas de los Ming y las de "Ukiyo-e", japonesas, realizadas ambas a lo largo del siglo XIII (ver página 181): "... La diferencia primera y más obvia se sitúa en la realidad de que el arte erótico chino no exagera el tamaño de los genitales, e incluso relativamente los empequeñece o miniaturiza en los casos que no los describe en sus proporciones naturales. En una segunda observación, las pinturas eróticas chinas demuestran un modo más dulce y romántico que sus equivalentes japonesas, que frecuentemente despliegan una especie de agresividad sexual.

Una tercera diferencia estriba en que las pinturas chinas parecen ser anatómicamente menos exactas con respecto al dibujo que las japonesas".

Igualmente se ha observado, ampliando las diferencias anteriores, que la similitud de la corporeidad entre los sexos en las pinturas chinas es de notoriedad; la constitución lánguida y elástica, los miembros delicados y los abdómenes parecidos a los de un niño, configuran por tanto unas figuras masculinas feminizadas. (lám. 57, 58, 59 y 60).

Otra diferencia característica está en que tanto el arte erótico japonés como chino muestran muchas veces escenas de cópula entre un solo hombre y varias mujeres, no obstante es subrayable recordar que en el caso japonés, las mujeres representan cortesanas y sus amantes son asistentes, mientras que en el caso chino es el hombre el que manifiesta el acto sexual simultáneamente con sus esposas o concubinas.

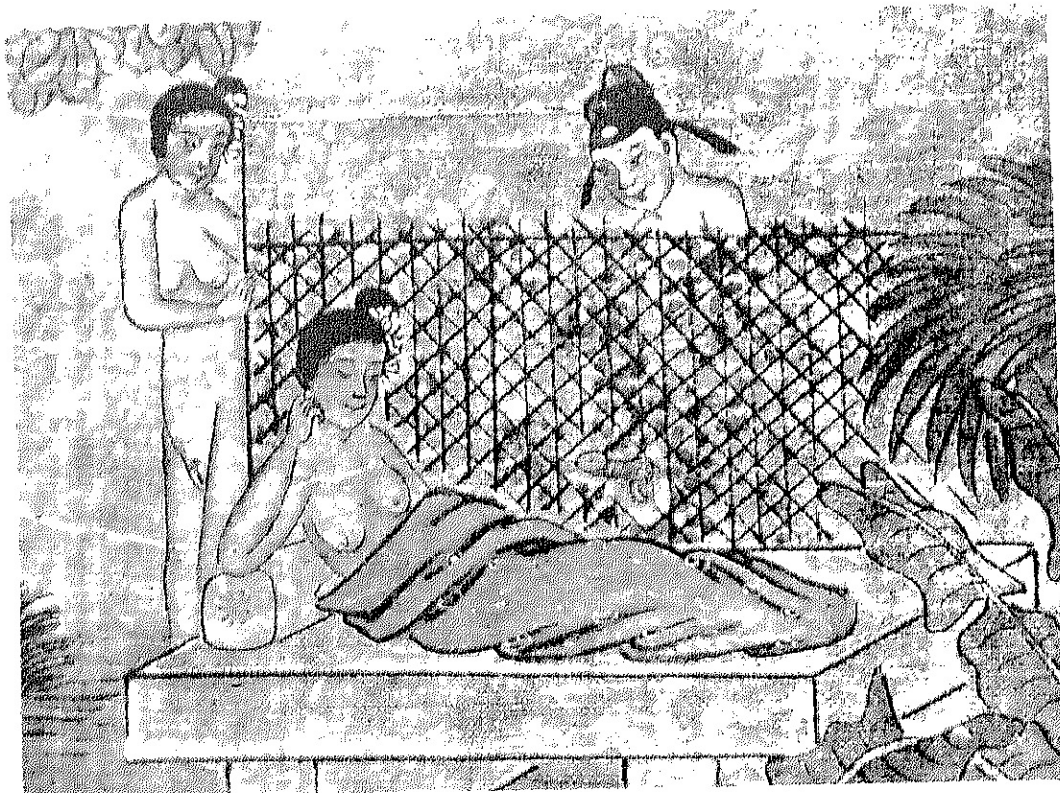
Naturalmente, todos estos rasgos estéticos inherentes al arte erótico oriental, que se han mencionado, consisten en un concepto de la apreciación masculina y refleja quien coleccionaba este tipo de pinturas; aunque esta inclinación estética es paralela y sombra del arte erótico occidental.

De todos modos la visión del arte erótico en China adquiere cierta afirmación de las relaciones sexuales bajo una interpretación imaginativa y sensible, que la diferencia conceptualmente del pragmatismo occidental.

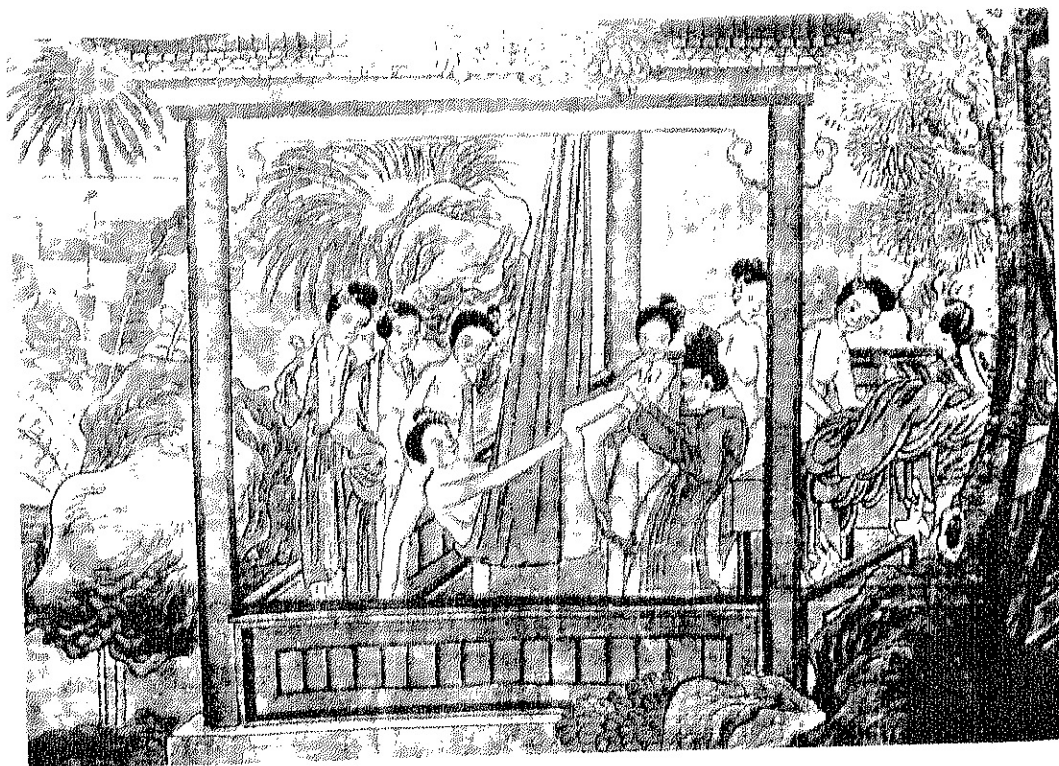
La tradición del arte erótico mantuvo una alta calidad en China hasta la caída de la dinastía Ming (siglo XVII) que condujo a un período de decadencia.

En realidad, la estética erótica del mundo oriental no obtuvo la oportunidad de ser apreciada en Occidente hasta que los aventureros europeos de la Edad Moderna (portugueses, españoles, holandeses, etc.) aparecieron en las costas de China y supieron ver en ellas una estética especial y atractiva, aunque este contacto estético nunca fue reconocido oficialmente, debido a la intransigencia de la cristiandad occidental.

Se recordará que los primeros misioneros católicos abordan los países de Asia oriental a mediados del siglo XVI, siguiendo los pasos de aquellos aventureros y en esta época Europa esta animada por un espíritu de proselitismo conquistador que convierte en anti-estética lo erótico en el Arte.



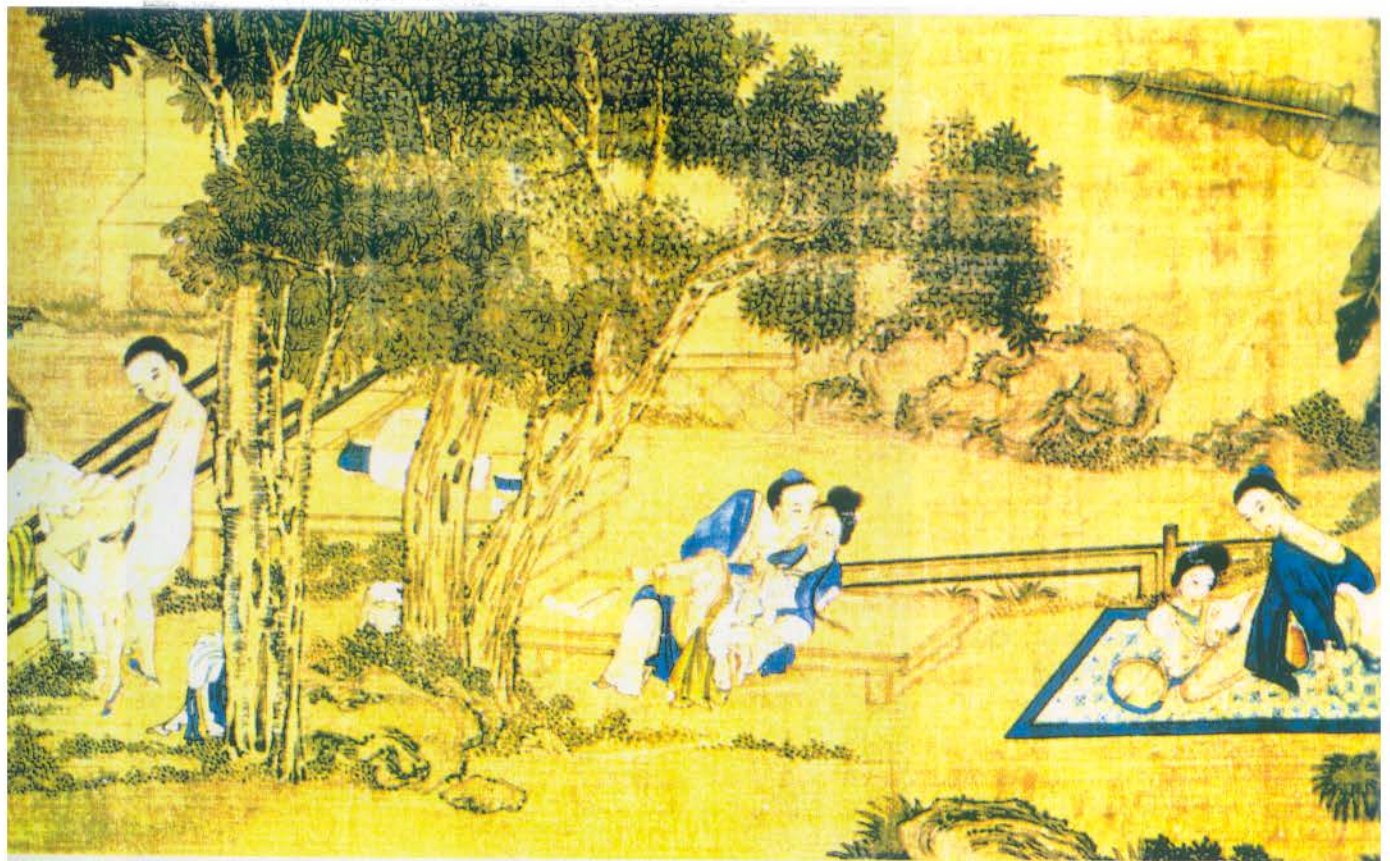
1156. Dos escenas de un rollo pintado
en seda, última época de
la dinastía Ming y primera
de la Ching (S. xvi).



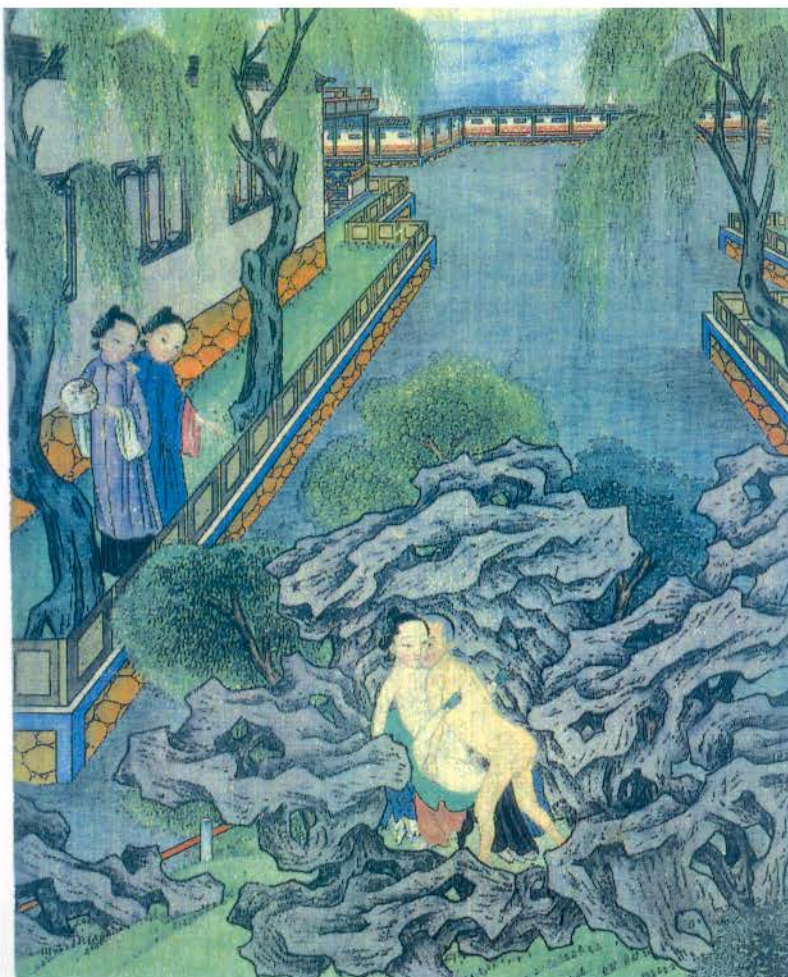
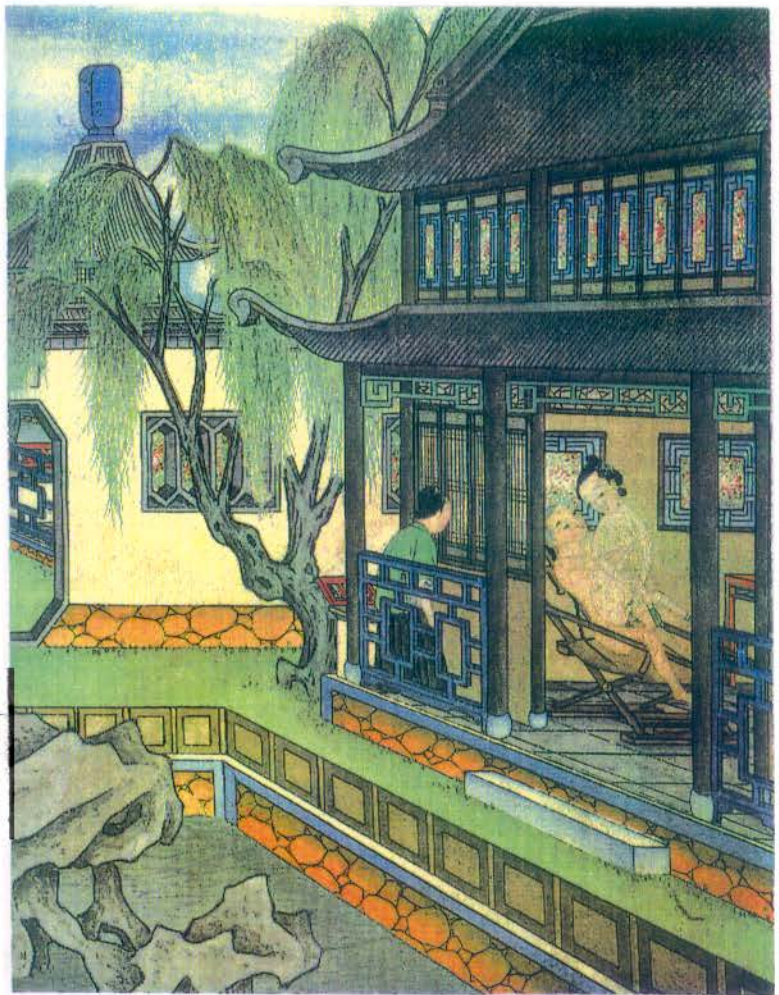
→57. Detalle de un rollo pintado
en seda de la dinastía Ming
(S. x v).



↓ 58. Tres escenas de amor en
un jardín de un rollo pintado
en seda, S. x viii.



→59.Detalle de un gouache de
primeros del S. x ix .



←60.Detalle de un gouache de
primeros del S. x ix .

1.2.1.5. EL SEXO EN EL BUDISMO Y LA ESTÉTICA ERÓTICA HINDÚ

Entre las religiones, encontramos fundamentalmente dos actitudes paradigmáticas dentro del concepto de las relaciones sexuales; unas que afirman el erotismo y otras que lo deniegan.

Shuvault, el mitólogo (nota 29), denomina a la religión basada en el matriarcado como la primera en el mundo indio, definiendo su característica como el júbilo proveniente de la procreación. Según él, en aquella originaria religión matriarcal, la actividad sexual estuvo venerada, principalmente por considerarse la fuente vital de todo. No obstante, las continuas campañas renovadoras hacia la religión antigua, la llevaron a modos distintos y se iniciaron períodos de degeneración o superación en referencia a los conceptos clásicos de la sexualidad humana.

Shuvault afirma que la experiencia de la angustia terrestre es la causa de la segregación principal, que quiere llevar a la perfección y viene derivada del propio carácter masculino, de forma que los fundadores de las sectas religiosas son hombres.

Para ellos, como la vida retiene la aflicción y está llena de pecados, la única salvación espiritual del hombre es la tornada al mundo perfecto tras su mortalidad.

Es de considerar, que en este último aspecto, tanto el cristianismo como el budismo son lo más representativo de las religiones de salvación.

Ya se puntualizó, en otro capítulo (ver: "La influencia del concepto cristiano en la estética erótica"), la consciencia de pecado exhaustivo, respecto al erotismo, bajo la doctrina cristiana y su papel de ideología históricamente agresiva contra la estética erótica en el ámbito del Arte Occidental. Ciertamente el lenguaje de Pablo, que determina el deseo natural de la sexualidad como "la pasión vergonzosa", dejó la huella suficiente como para inducir una metafísica cristiana de la sexualidad de modo ilusorio, reducida a la vida matrimonial y aún así decididamente ascética.

En cuanto a este "Eros" denegado, la sexualidad femenina fue reprochada, arbitrariamente, por ser la tentadora.

Como consecuencia relativa, las mujeres de cuerpos dinámicos y opulentos manifestados a partir del Arte renacentista, que elevan la belleza sensual de forma clara, están en cierta reacción contra el "Eros" mortificante de la norma tradicional católica, aunque afortunadamente fue permitido por las autoridades eclesiásticas.

En realidad el budismo es, y ha sido, mucho más estricto en cuanto al concepto de la sexualidad y su representación, que el propio occidental.

Originariamente, el fundador del budismo, Shaka (posteriormente Buda) había disfrutado en su adolescencia de una sexualidad abundante, más tarde cambia súbitamente y

deniega lo erótico, organizando bajo esta última concepción la base de la doctrina budista, "Sutta-Niparta" son las sagradas escrituras en las que Buda expone la siguiente frase: "Rompe las relaciones sexuales y no guardes ninguna mujer adolescente en tu memoria ..., es el Santo el que supera tal sujeción." (218).

En el budismo, no existe ningún elemento que idealice siquiera el "Eros" en el matrimonio, como ocurre en el cristianismo, porque el deseo sexual fue considerado como el motivo más negativo entre las diversas bajas pasiones.

Es digno de conocer que "la estética erótica denegada" que expresa el fundador del budismo está figurada con persistencia en los orígenes de su sagrada escritura y pocas variaciones ha conocido en este aspecto, con el paso de los siglos. Así la modalidad sexual consistente en "el ascetismo" radical y "el temor" hacia la sexualidad femenina se convierte, tras la doctrina de Buda, en uno de los aspectos más característicos de la cultura budista. En el budismo se encuentra el radicalismo en cuanto a la denegación de la sexualidad y por tanto la ausencia absoluta de manifestaciones estéticas de lo erótico, esto tanto en China como en Japón.

El valor estético de lo erótico en el ámbito artístico nunca se permite subsistir a sí mismo donde no haya ni una pizca de apreciación vital de la sexualidad humana. En prueba de esta aseveración, es predicable que la denegación disciplinal de la estética erótica, que hemos mencionado hasta ahora, ha tenido una inmensa influencia en la síntesis del paradigma cultural de todas aquellos países orientales donde fue predominante el poder del budismo.

Curiosamente, en la India, donde nació el budismo nunca ha habido una asunción del dogma ascético tan grande como en otros países del entorno, a pesar de

xistir cierta aversión al ente femenino. Por el contrario, en este país, se reconoce originalmente la concordancia integral entre el júbilo de la realidad y el mundo celestial, o sea, entre lo profano y lo sagrado; y que desemboca casi inevitablemente en la veneración de la ópula humana.

Partiendo de esta concepción, su ideología metafísica condujo hacia una positiva valoración estética de la representación del éxtasis sexual. De forma que el aspecto erótico de los desnudos pictóricos femeninos en la India están subrayados expresamente y es suficientemente conocida la cantidad de ejemplos que existen en relación a las simbolizaciones artísticas en torno de la ópula humana, no encontrándose este tipo de representaciones en ninguna otra cultura, ni siquiera en la griega.

El valor de la estética erótica que se genera en la India no está simplemente en el carácter hedonista del tema ni en una definición artística autónoma como lo fue bajo el concepto establecido en el siglo XVIII en Europa, sino que está en la idea de la filosofía cósmica fundamentada en la comprensión de la unión absoluta.

Incluso tras la aparición del budismo, el concepto de la unificación sexual se fue reafirmando hasta ser incorporado al rito del budismo tantrista. Para aquellos creyentes hindúes, el sensualismo tanto espiritual como carnal se identificó con el esteticismo requerido para la penetración en la subsistencia caótica del humano en relación a dios, concepto éste lejano a la recompensa de la abundancia económica como lo que ocurrió en la Edad Moderna Occidental.

Por lo tanto y como consecuencia, el arte erótico indio subsistió a pesar de los postulados budistas radicales, lo mismo que el culto fálico del Sintoísmo japonés o las manifestaciones sexuales del Taoísmo chino. Así en la

India, la simbolización explícitamente erótica se perpetuó en innumerables esculturas aún durante los siglos XIV y XV, mostrando el peso de la estética vital y el compromiso ideológico del hinduismo.

El budismo que nació en la India, no terminó por absorber todo el pensamiento religioso del país, es más, al contrario que en otros países orientales, en la India se fue debilitando sucesivamente. A. Yamashita, investigadora insigne del budismo, nos informa: "Aunque La Sanga (la comunidad) fundada por Shaka (Buda) acrecentó su poder ideológico bajo la protección de la monarquía, ellos (los indios) se encontraron con la imposibilidad de evocar el climax metafísico de carácter hinduista en beneficio del budismo." (Nota 30)

Bajo estas palabras y en relación a la estética erótica, es fácil explicar porque se produce un alejamiento entre la percepción de la estética budista y la cultura erótica autóctona de la India, llegando a que el significado de la estética erótica funciona como estética vital en la civilización del mundo indio.

Ahora bien, es el momento de proponer el análisis histórico de la tradición erótica hindú, que sin lugar a dudas demostró una gran influencia del término cultural en base a la sexualidad humana, llegando al arte erótico de China y de Japón de forma considerable e incluso dejándose notar, aún en nuestro tiempo, de aires post-modernistas.

En primer lugar, es inevitable intentar comprender el fondo metafísico de su tradición para asimilar lo que supone la estética erótica en el Arte indio, para ello y aunque sin duda de forma ligera, debido a lo profundo del tema, baste citar los textos de los Drs. Phyllis y Eberhard Krongausen: "En la tradición tántrica, el simbolismo representa ciertos principios cosmológicos y

losóficos. El cual sostiene la verdad en las manifestaciones artísticas tanto en la India, Nepal, Tibet, etc., y representa a la diosa Siva y a su consorte (Shakti) en la acción de la relación sexual: el acto físico de la cópula fue utilizada para representar el principio de la polaridad entre los aspectos estáticos y dinámico de la vida humana.

Lo que caracteriza el Arte hinduista de otros, en la manifestación de la diosa Siva, está en que en el pensamiento religioso del Tibet y Nepal, el hombre está ensado como el principio dinámico corporalizado, mientras que en el "pandit" hindú se considera el poder dinámico y la energía, encarnación de la sexualidad femenina en la naturaleza ...". (Nota 31)

En efecto, la estética, la sexualidad y la filosofía estaban vinculadas en la idiosincrasia de la sociedad India; es más, la figura femenina gravita en un papel activo y protagonista: en la pareja el cuerpo femenino se apodera del movimiento y parece que bailara encima de la figura masculina, esto es frecuente observando la descripción de la cópula en el Arte erótico indio del primer período. (lámina 61).

Además; "... no se debe olvidar que, en el Arte hindú, se encuentran con frecuencia representaciones hermafroditas de Siva ...", el hermafroditismo de Siva abarca tanto al mundo espiritual como al material, por lo tanto consiste en el alma y el cuerpo del humano. Ciertamente esta simbolización del todo ofrece un fuerte contraste con el concepto cristiano y budista que, en todo caso, intenta implicar a la sexualidad femenina en el innato pecado y que el hinduismo no sólo rechaza sino que se pone en el lado opuesto de la materialidad física.

En base al contexto característico del Arte erótico hinduista y a la estética artística derivada de tal aceptación de la sexualidad activa, se encuentra un hilo conductor a las teorías de Nietzsche, que se anticipó a la estética contemporánea al considerar que: "... si el hombre intenta apreciar 'lo estético' apartándose de la sensación física, éste perdería inmediatamente el fundamento de la subsistencia ...". (Nota 32).

Curiosamente, en el erotismo vinculado al Arte metafísico indio no se destaca ninguna despuntadura pornográfica, a pesar de su manifestación excéntrica y sin reservas, al contrario revela una impresión pura e inocente debido a su característica respetuosa y ornamental. Así se puede considerar un Arte erótico extraordinario que está totalmente por encima de cualquier insinuación indecente o de lo que se suele llamar "anti-estética erótica".

¿De dónde viene esa sensación libre de anti-estética erótica en esos objetos indios a pesar de su tema sexual? En realidad, la determinación del ámbito anti-estético de lo erótico es absolutamente coherente al tiempo subjetivo, no obstante, lo cierto es que estas representaciones eróticas de la India estaban creadas y destinadas esencialmente a imágenes de culto, considerando que la paz íntima y la santidad espiritual no puede ser lograda por la denegación y el rechazo de la sexualidad corporal, sino por su transcendencia espacial, apoyada en este caso por un proceso estético.

Por otra parte, Kronhausen interpreta críticamente esta transcendencia de la siguiente manera: "... el dedicante hinduista, se abandonaría a sí mismo en el placer sexual, por adorar la invisibilidad mediante la visibilidad, y lo espiritual a través de lo físico, en el mismo sentido que el hippie procura ensanchar la consciencia mediante drogas alucinógenas y otros medios ...". (Nota 33).

Probablemente, la visualidad de la manifestación sexual en el Arte indio funciona como vivificación de lo netrante, por lo tanto, la necesidad de establecer una opia estética erótica ha sido indispensable para el dicante hinduista, del mismo modo que los cristianos y bre todo los católicos exigieron cierto valor estético ra paradigmas iconográficos de sus personajes sagrados.

Así tenemos ejemplos de la estética erótica india, en as esculturas de los templos llamados "Khajuraho" y "onarah", construídos ambos entre los siglos IX y XIII y e nos muestran un aspecto único debido a su sensualidad ánguida y embriagante, armonizada al mismo tiempo con la ntensidad de la pasión sexual. Es notorio que esta ca-acterística, de cierta fuerza paralizadora, no se ncuentra ni en la estética erótica china ni en la de apón, que señalan una sensualidad más serena y lírica exceptuando algunas representaciones del "Shunga" japo-és). (lámina 61).

Aparte del descubrimiento estético del tema (la ópula ordinaria), es de subrayar que los artistas indios emostraron otras versiones de la estética erótica, en ase de cualquier actividad sexual, que es probablemente o más anti-estético para la cristiandad y el budismo: al como contactos sexuales entre hombres, hombres y nimalas, y en grupos diversos. En realidad estas expre-siones de los diferentes aspectos de las experiencias sexuales no son patente de la cultura india sino que han surgido en otras como la china, la japonesa, la griega o la romana; sin embargo la estética homosexual en las esculturas indias se caracteriza por el entresijo entre los dioses en posturas acrobáticas. La incorporación tanto física como la pasión erótica forma la energía nística que intenta estar más allá de la perfección, la utilidad o la moralidad de la vida humana. (lámina 62).

Al visualizar los cuerpos eróticos de las diosas representadas en contacto, es de subrayar la clara condición de éxtasis sexual que parecen sentir, sus pechos abundantes, las caderas redondeadas e incluso tienen un cuello esbelto (en lo concerniente a la descripción de la alva no viene figurada con cabello hasta las ejecutadas en el siglo XV). Estas historias sexuales entre mujeres son representación sin duda, de la considerada segunda modalidad sexual del sistema de poligamia que imperaba en la India entre los siglos IX y XIII.

En cuanto a las versiones frecuentes de la actividad sexual entre hombres y animales, es preciso recordar que no se trata sencillamente de representar la posibilidad física de relación sexual, sino que se consideraba que todos los vivientes eran parte recíproca del hombre; existiendo un "aspecto humano" en los animales tal como existía la "presencia animal" en lo humano.

Así en la mitología hinduista, existen claramente referencias correspondientes a conceptos muy concretos del tema: "... es posible, para el humano, reencarnarse como animal y viceversa ...". Así particularmente el elefante -gou Ganasha- es representativo del animal que está más cerca de lo humano y además de la divinidad.

Es de mención que tal modalidad sexual entre hombres y animales (zoofilia) llevada al Arte plástico ocurrió muy raras veces en la cultura occidental e igualmente en las culturas japonesa o china, aunque se observa a veces cierta reposición del tema en el Arte erótico post-modernista.

Pero volviendo a la India, lo que más impresiona probablemente del Arte erótico hinduista es lo extraordinario de su complejidad en cuanto a las maneras del "Arte del Amor" -posturas acrobáticas de la cópula-. Por ejemplo, las representaciones esculturales de Mituna (pareja

dioses que presiden el lógico universo) muestran verdaderos equilibrios copulares y en su énfasis simplifican de manera clara la propia vitalidad sexual, o lo que es lo mismo, su propia energía creativa que ostenta voluntad divina. No se trata pues, de un simple divertimento lujurioso sino de una idiosincrasia en torno a la renovación de la naturaleza y de la razón de la vida.

Por otra parte, este énfasis artístico de las posturas representadas tienen cierta conexión con las prácticas de Yoga y con las enseñanzas religiosas, en las que cada posición corporal asume una significación simbólica, concentrando, en todo caso, una concepción única de los movimientos cosmológicos. (lámina 63, 64, 65 y 66).

Indudablemente esta convención artística desarrollada bajo la ideología hinduista fue transmitida, por lo menos superficialmente, hasta China y Japón, no obstante los artistas japoneses modificaron las posturas a posiciones más realistas, debido a la propia psicología sexual del país, de igual manera sus homónimos chinos incluyeron cierta variedad de las posturas imprimiéndolas un ambiente más juguetón y humorístico.

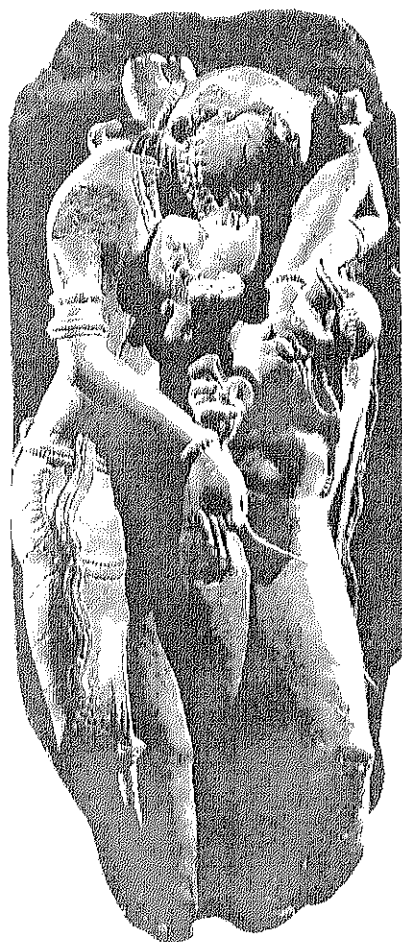
Hasta aquí se han constatado los rasgos principales del Arte indio en cuanto a manifestaciones de lo sexual, viendo su estrecha relación con la esencia de la filosofía hinduista y que terminan por componer una modalidad estética absoluta en cuanto a las representaciones iconográficas de las relaciones sexuales, modalidad que incluso a traspasado el tiempo para influir claramente en alguna de las obras de pintores contemporáneos a este trabajo.

Y lo que hace que este perpetuar sea así, es que esta modalidad estética tiene una ausencia absoluta del sentimiento "de pecado", y ni considera tabú ni prohibido el sexo.

Para terminar, se puede subrayar, que para la sociedad india, la sexualidad humana en sí había sido como el arte vital y viceversa, por lo menos hasta el siglo XVII cuando que la secta brahmaista, de talante estrictamente puritano, comenzó a fortalecerse socialmente, coincidiendo a la vez con la llegada de una nueva monarquía sostenida por la Inglaterra del siglo XIX que resultó definitiva en el apoyo de esta secta. Como consecuencia otros hinduistas fueron perseguidos y sus templos cerrados obligatoriamente. En fin, la imposición de la "standarización" de la moral victoriana sentenció en manera desastrosa la subsistencia y la substancia de la estética erótica más representativa de todas las culturas conocidas.

En consideración al valor cultural y estético del arte erótico hinduista, parece irónico que el mundo occidental tras la ola de puritanismo, que despreció tal configuración, volviese su mirada al hinduismo tras la segunda guerra mundial, divulgando y reconociendo la estética erótica que se ha tratado en este capítulo.

→ 61 .Los Amantes, India, S. x .

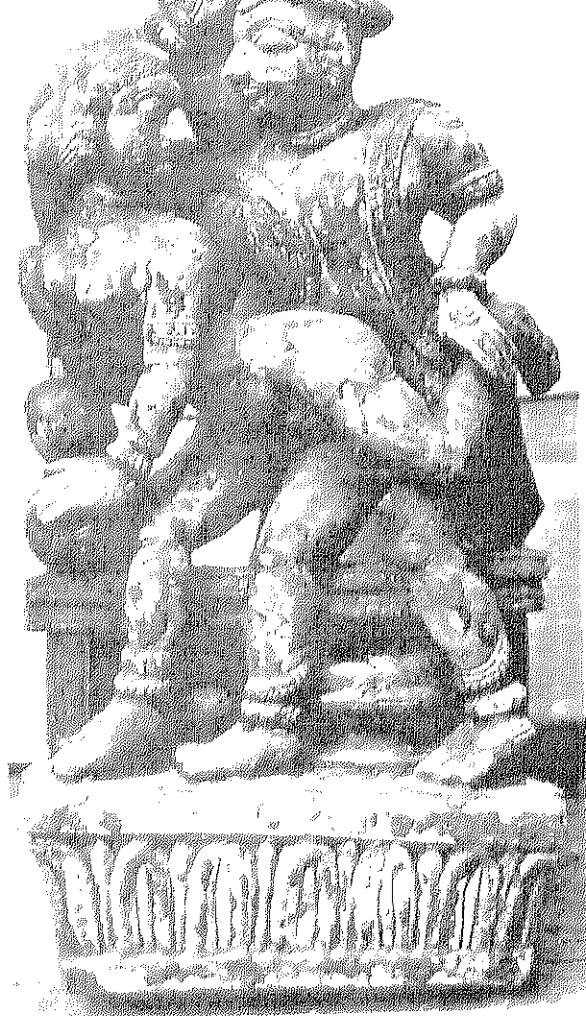


← 62 .Pintura de truco, motivos
eróticos incorporados dentro
de la forma de caballo, S. x viii.

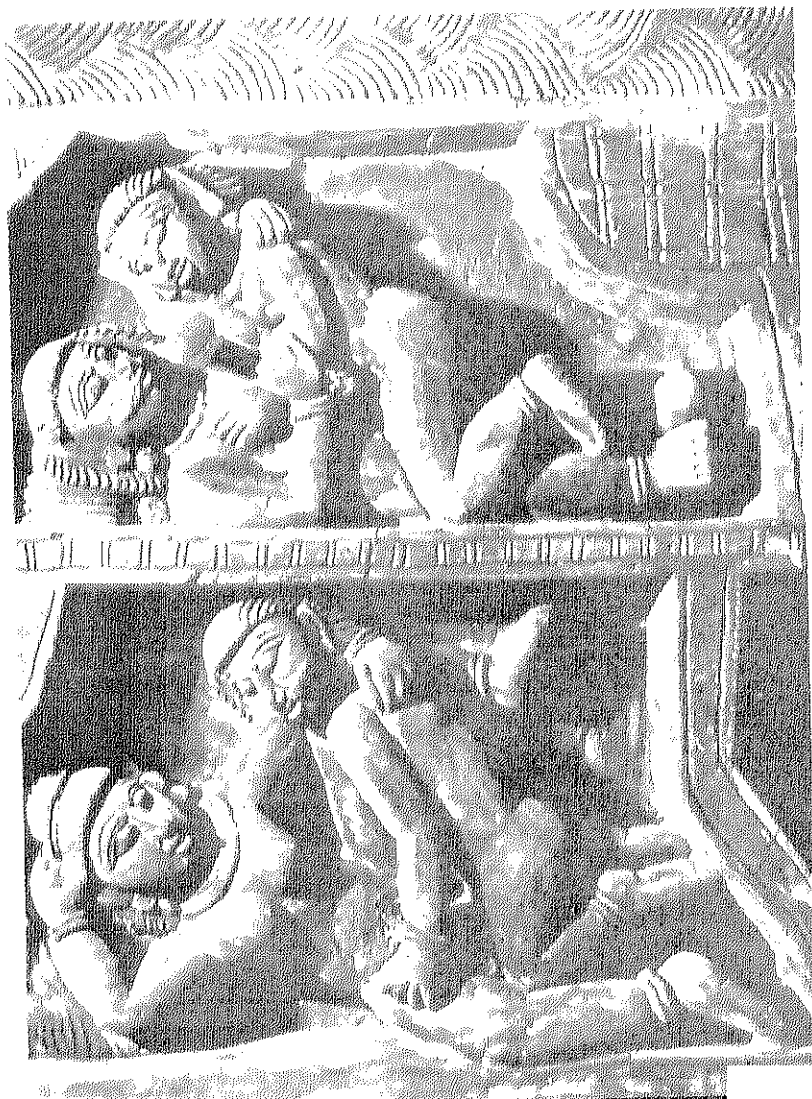
→ 63. Lord Krishna con una mujer
miniatura India de finales del
S. x vii.



← 64. Miniatura Rajput, S. x vii.



— 65 .Relieve en madera, templo
Chariots, usado en procesión
ceremonial, S. x viii - x ix .



— 66 .Relieve en madera, S. x ix .
162

2.2.1.6. LA ESTÉTICA "IKI" EN EL SHUNGA

Se ha tratado ya en otro capítulo, como el sintoísmo nacido en el antiguo Japón respetaba la sexualidad y la consideraba incluso como actividad sagrada, debido al carácter intrínseco de aquella como faceta productiva y creativa de la naturaleza humana y como propio arte de los Dioses; y por consecuencia, subsistía una consciencia de lo sexual dentro de un ámbito abierto y temperamentalmente franco. El culto fálico como simbolización fetichista es consecuencia de tal razón y desempeña el inicio histórico de las diferentes modalidades plásticas de la estética erótica en el Japón.

Dentro de la filosofía natural del mundo oriental, incluída la China, se consideraba que el universo menor pertenece a lo íntimo del humano, pero éste no debe intentar regir el universo mayor, o lo que es lo mismo: La naturaleza; porque la decadencia moral ocurriría desde que se creara un pensamiento o hecho de predominio sobre el proceso de la naturaleza.

Igualmente, ya se consideraba que la deformación del deseo de la sexualidad substancial o el ímpetu artificial hacia lo sexual se convertían en el origen de la aniquilación de la providencia natural.

Así, es preciso subrayar que bajo tales conceptos filosóficos se instauró la principal premisa para determinar el vínculo entre la sexualidad y la estética.

En la época clásica del Japón, la simplicidad de la plástica possibilitó intensificar la simbolización de la veracidad étnica, teniendo como pretensión la identificación de lo espiritual con la existencia material, intención conseguida a su manera.

Más tarde, las doctrinas budistas introducidas en el Japón, (siglo VI) de marcado carácter preceptivo, comenzaron a demostrar cierto impedimento hacia aquella sensibilidad primitiva de la demostración sexual. Mientras, paralelamente a las derivaciones del budismo, se mantuvieron ciertas influencias artísticas de tema erótico (El Júbilo de Buda) fundamentalmente provenientes del Tantrismo indio, al menos hasta la llegada de la era Muromachi (siglo XIV).

En realidad, el neo-budismo (budismo interpretado por el pueblo japonés) que había venido progresando a través de períodos enteros de la época medieval japonesa trajo, de modo formal, las atribuciones al fondo ideológico japonés, casi sustituyendo al sintoísmo y vinculándose al poder gobernante. Así bajo las doctrinas neo-budistas, el concepto anti-erótico fue lanzado de un modo concreto y las fuentes autorizadas procuraron esquivar el tema respecto a la sexualidad, justamente a la inversa a épocas anteriores en las que se entronizaba el culto fálico sintoísta.

En este sentido, la filosofía budista cometió una invasión histórica en la consciencia sexual del pueblo japonés y también sobre la perspectiva de la sublimación estética de lo erótico, que hasta entonces había tenido un carácter natural y aceptado.

La sexualidad, apartándose de la estética primitiva la concordancia entre lo material y lo espiritual-, se quedó materializada indebidamente, con connotaciones que se desviaban de la ingenuidad y de lo natural. No obstante, la peculiaridad estética del pueblo japonés, esencialmente estática y anímica constituye un elemento vigente a lo largo de toda la historia, incluyendo la cultura actual y ésta tiene su origen en los tiempos clásicos.

Para ilustrar los párrafos anteriores baste recordar las tendencias plásticas del siglo XIV japonés, la inclinación a la simbología de tipo caligráfico, -que contiene en su margen líneas sencillas de tinta china- muestran el sentido de la concepción utópica que se le supone al mundo existencial como parte de otra dimensión, basado en el concepto neo-budista.

Por lo tanto, la corporeidad se identifica entonces, con una simple figuración provisional que se basa en líneas sencillas, eliminando en gran medida el elemento de materialidad. De hecho, la mayor parte de las imágenes y esculturas de Buda y otros santos, obtienen una expresión física carente totalmente de sensualidad.

Al entrar la Era Edo (al comienzo del siglo XVII), el Confucionismo es el fundamento moral de la sociedad japonesa. Durante toda la edad Media la tecnocracia política había absorbido la ideología anti-erótica y había hecho propios los preceptos budistas, la consciencia japonesa quedó atrapada en imposiciones que configuraban a la autoridad en garante de la moralidad y ponían a ésta en el plano de la deificación.

Las doctrinas confucionistas primordialmente fueron interpretadas por la conveniencia de las clases dominantes y concentrándose en la sociedad masculina, pues era la que ostentaba el poder, de ahí que las costumbres sexuales se condujeran a través de las apetencias de los hombres.

Todo esto hace pensar que, después del medievo japonés, el aperecibimiento original de enaltecer lo sexual parece haber cambiado íntegramente a través del Arte buista y la promoción de la anti-erótica del confucionismo. Sin embargo, la estética erótica resulta que subsistió dentro de las peripecias cotidianas de cada individuo porque la consciencia sexual de manera oficial producida por la clase política jamás consiguió exterminar tradiciones que entroncaban con la estética vital del pueblo japonés.

Aunque la sexualidad derivada de la providencia natural se intentó alterar socialmente tras siglos y es considerable marcar que oficialmente terminó por predominar la moral encorsetada de lo anti-erótico, no es menos considerable el hecho de que subsistiera una cultura paralela y popular que atribuía un gran valor a la estética erótica y que terminó, al cabo, circulando en el ámbito japonés a finales de la Era Edo (s. XVII-XVIII).

A esta última tendencia estética, que se menciona, y que recientemente ha sido reexaminada en nuestro siglo como un género particular de los pensamientos culturales del mundo japonés, se le va a prestar especial atención en los párrafos siguientes, pues supone un documento básico para comprender la estética erótica, no solo del pueblo japonés sino del consciente cultural colectivo.

En el ámbito artístico del siglo XVII, el "Shunga" representa al Arte erótico japonés; en una identificación objetiva de esta estética, ciertas modalidades pictóricas aparecen por primera vez en la sociedad feudal, siempre bajo la clandestinidad. (lámina 67 y 68).

Ante todo, se trata de averiguar como el sentido estético, propio al pueblo japonés, comprendió y evidenció el asunto de la sexualidad, enlazándose hábilmente con el transfondo del desarrollo político y su intento de transformar la ética popular.

Es preciso recordar, que el fundamento social consistía en el organigrama feudal y que "clase" y "condición social" eran status totalmente diferentes. Mientras que la "clase" es un concepto en relación a la economía, la "condición" venía del poder político y legislativo y que en el Japón tuvo la característica de ser estacionario, dependiendo del poder militar de cada clan aspirante.

Aunque el origen del establecimiento de tal régimen se remonta a la segregación militar del resto de la sociedad, la condición social fue desmembrándose más rígida y cuidadosamente bajo el concepto confucionista del siglo XVII; ejército, agricultores, artesanos, comerciantes.

Un sistema moral de tal rango explica el monopolio que ejercía el poder militar, destinado al goce de los privilegios, incluso a determinar el rumbo de la cultura; en contraste, el comerciante fue considerado en el último lugar de "condición social" por su labor infecunda.

No obstante, la revelación del poder financiero, realizada por aquellos comerciantes comenzó a rivalizar con la demanda del poder militar, por lo menos en lo concerniente a la moral y la cultura. La implantación de la moneda corriente unificada impulsó todavía más a este grupo, que convirtieron a la ciudad de Edo (actualmente Tokio) en el centro comercial del país.

Así la capacidad económica se fue convirtiendo en una fuerza social potencialmente peligrosa y que se confirmó como un espinoso en la jerarquía instaurada. Como consecuencia, este emergente grupo social acabó por promover su propia tendencia cultural y en el ámbito plástico nos legó unas muestras excelentes de pinturas y grabados en color que ha sido llamado "Ukiyo-e" (mundo flotante), obras plásticas que tratan más temas provenientes de la vida hedonista de artesanos y comerciantes que de la vida formalizada del noble.

En cuanto al tema sexual en Ukiyo-e, se observa una destacada diferencia de la evaluación cultural que existía entre la sociedad samurai y la de los comerciantes; a la primera le tocó el papel oficial de la cultura japonesa, en el que la manifestación declarada de lo erótico fue contenida bajo una austeridad irreductible, mientras que la segunda se permitía licencias para mostrar su propia opinión sobre lo sexual.

Sin embargo, una de las características de moral de esta época que se distinguen sustancialmente de la moral homónima victoriana, es el hecho de que en la japonesa existía la homologación legal del barrio prostibulario.

En tales prostíbulos, los conceptos de valor y de moral son bien distintos a los de la sociedad exterior, siendo el lugar exclusivo y reservado para la interpretación libre del mundo sexual.

Bajo tal situación de moralidad dualista en cuanto al tema sexual, durante los siglos XVII y XVIII muchos de los grandes maestros del Arte japonés trabajaron más para los comerciantes que para los patronos feudales.

La cultura popular, en resumen, contribuyó a la manifestación estética de lo erótico como la erudición medio secreta ante el conservadurismo de la aristocracia japonesa. En esta línea el Arte que se demuestra más progresivo, fue lo que denominamos dentro del Ukiyo-e el género "Shunga", que es una rama manufacturera de grabados de madera que trata el tema erótico.

La mayoría de los científicos occidentales que han tratado el Arte erótico, en efecto, consideran que el sexo en el "Shunga" no representa ni una idea romántica ni un rito fálico, sino simplemente la iconografía de la unión alegre de los sexos; la función natural que manifiesta el placer de los hombres.

El hecho de que casi todos los grandes maestros de Ukiyo-e tengan producción de los atrevidos Shunga, ha sido citado por diversos escritores occidentales como un trauma imprevisto, justificando así un esteticismo extravagante propio de la cultura japonesa y la depravación moral de los artistas que lo consumaron.

Al respecto, Yoshikazu Hayashi, investigador japonés del Shunga, puntualiza en uno de sus textos (nota 34): "... en realidad, el Shunga de la Era Edo y los libros con ilustraciones eróticas, solo han sido guardados furtivamente por su característica de 'curiosidad', mientras que ha habido pocos investigadores interesados verdaderamente en el tema. De este modo han pasado ciento veinte años desde la Era Edo, dejando por analizar de forma recta su verdadera valoración científica.

Decididamente el 'Shunga' y otras manifestaciones gráficas del tema erótico de la Era Edo deben de ser tratadas de un modo más formal por ser patrimonio excepcional de la cultura japonesa. El hecho de que exista cierta propensión en convertirlo en objetos de simple curiosidad, debido a la representación frecuente de la cópula, no quiere decir, sin embargo, de ningún modo que sea un material que venga con el mismo tratamiento que la pornografía comercial ...".

Es fácil de advertir a través de las palabras de Hayashi, de la oposición sistemática a la consideración del Shunga, y no sólo de la proveniente del ámbito occidental como ya se puntualizó, sino también, del propio japonés.

En realidad, incluso él tuvo serias dificultades para publicar un trabajo de investigación sobre el 'Shunga', debido en gran parte a la presión colectiva que aún hoy en el Japón contemporáneo existe; consiguiendo el embargo de la publicación por considerarla indecente.

Esto no hace más que resaltar la ignorancia de la contemporaneidad japonesa, testificando su incapacidad de acceder a la estética erótica del Shunga.

Por otra parte, en el mundo occidental, la contribución de los artistas de Shunga ha sido calificada, debido a su inicial vocación populista, sencillamente como un manual del sexo.

Ciertamente, la técnica de grabar a la madera, método empleado en el Shunga, tiene la función de una rápida edición y divulgación, pudiendo llegar a pensar en su también rápida vulgarización; no obstante, a pesar de todas las consideraciones, se debe subrayar aquí de manera principal la verdadera consciencia estética surgida de las manifestaciones eróticas del Shunga, analizándolo, no solo bajo un punto de vista superficial, sino bajo su modalidad, técnica artística y fuente de un espíritu creativo.

En principio, el Shunga -por lo menos hasta principios del siglo XVIII- fue considerado como un motivo más de los artistas japoneses, no más impropio o degradante que la pintura del desnudo clásico occidental.

Por otra parte, y al margen de considerarlo como otros temas pictóricos, el Shunga también sirvió como texto de orientación de la vida matrimonial, grabados que se depositaban en un mueble nupcial. Hayashi nos informa que aún ahora, a este respecto, queda la costumbre de obsequiar en las bodas de la familia imperial un grabado Shunga proveniente del tesoro familiar o encargado nuevo a un pintor prestigioso.

La representación de la actividad sexual del Shunga incorporó, tanto la estética objetiva como el tenor educativo, si se aprecia bajo la luz histórica supone un avance significativo de apertura sexual para la época;

baste recordar que mientras esto ocurría, el manual homónimo occidental no llegó al punto del Shunga, sustituyendo los trabajos creativos de los artistas por diagramas fríos al modo médico ... A este respecto se ha de citar a Melville (nota 35): "... las obras del Shunga japonés ya habían representado, varios siglos antes, la alianza última de la ciencia sexual y el Arte, que aún permanece en la ideología no realizada de la sexología occidental."

El concepto de la estética erótica vinculada a la ciencia de la sexualidad revela el punto esencial de la filosofía natural del mundo oriental; tanto la veracidad substancial como la estética erótica y aún la ciencia no serían más que un aspecto diverso incorporado a la misma humanidad. Tal idea, en efecto, es un hallazgo subrayable que nos acerca, en cierto modo, a las teorías contemporáneas de Reich.

Aunque el Shunga es sencillamente un género pictórico dentro del contexto Ukiyo-e, los pintores 'decentes' en Ukiyo-e como Utamaro Kitagawa, Kunisada Utagawa, Hokusai Katsushika, Kuniyoshi Utagawa, etc., al mismo tiempo demostraron su interés por la creación objetiva de la estética erótica Shunga, resultando de esto un gran beneficio para el Arte erótico japonés. (lam. 69, 70, 71 y 72).

Hasta ahora se ha apuntado el fondo social -la moralidad dual- en relación al Arte erótico japonés, pero a partir de aquí también es preciso destacar la modalidad estética de la expresión erótica del Shunga, poniendo en consideración sus características más evidentes; esto es, la unión entre la originalidad propia y la fuente psicológica de interpretación, que da lugar a las diversas iconografías de los elementos que entran a formar parte de las escenas eróticas.

A pesar de la diferencia sutil de matices en las expresiones del sentido estético, aún en los pintores más representativos del Shunga, una de las modalidades más discernibles, es en primer lugar, la representación exagerada y deformada de los órganos sexuales.

Respecto a la interpretación de tal énfasis plástico en la cópula, Melville (nota 36) considera: "... la desnudez sencilla en sí misma, sostenía poco interés erótico para el perceptor japonés; que demandaba más detalle de la cópula -considerando la exageración imaginativa- para recibir alguna estimulación erótica digna del ello ...".

Este concepto tiene parte de razón desde cierto punto de vista de la cultura occidental, no obstante, se ha de considerar que esta técnica plástica no es solo aplicable por su validez estética sino también como una acción del impulso vital.

De hecho, la substancia íntima del "Eros" consiste esencialmente en el deseo hedonista local, pero si el eroticismo en el Shunga requiriese simplemente la eficacia visual, no encontraríamos la necesidad de respetar su reconocida función estética.

Igualmente, se ha de considerar que la naturaleza de la actividad sexual expresada en el Shunga, originalmente proviene de la visualización magnética del deseo amoroso, o sea, de la sublimación estética del erotismo que apela a la vista.

La sexualidad, dentro de la concepción natural de los japoneses, ha sido un tema de gran interés que caminaba paralelo al componente cándido e ingenuo, en contraposición al concepto occidental que se muestra en este sentido como más pertinaz y perversado.

Como consecuencia se advierte que en el pueblo japonés existe una inclinación psicológica de captar el erotismo de un modo tanto visual como ideal. Esto quiere decir que la sensación erótica está en la suposición de la neutralización entre el realismo y el quimerismo. Y ante tal concepto, se ha de considerar que la adaptación del elemento humorístico en la representación hiperbólica de los órganos sexuales hace que el género erótico japonés además posea la cualidad de jovial.

El efecto pictórico, que aplica en la cópula unos órganos sexuales unidos sobredimensionados en el primer plano, constituye una expresión de vigor asombroso, que puede considerarse primera en la Historia del Arte.

Se recordará que dentro de las expresiones eróticas de nuestro siglo como serían las del Arte Pop, Picasso, Bellman, etc., también adoptaron la técnica del macroscopio pictórico, aunque en ningún caso pueden competir con el donaire del Shunga.

Aparte de la razón técnica que se ha comentado, otro rasgo, si cabe aún más resaltante, es la indudable concordancia con las representaciones derivadas del culto fálico de los primeros tiempos de la cultura nipona.

Como ya se refirió en otro de los capítulos, tanto el falo como la vagina fueron objeto de reverencia y de temor divino; eran la fuente de la vida y de la energía.

Tal fascinación por los órganos sexuales, en el fondo, siempre quedó subyugado en las manifestaciones del Arte japonés aún mucho tiempo después de que sus orígenes de la religión arcaica hubieran sido olvidados.

Igualmente se debe apreciar que la descripción de lo erótico, singularizada en los órganos sexuales y realizada bajo un prisma de estética reverencial tiene en todos

los casos un contexto diametralmente opuesto al objeto de curiosidad de la manera pornográfica; configurando tales descripciones dentro de una estética moralmente superior.

Por otra parte, otro de los elementos que consiguen sublimar las obras maestras del Shunga a la expresión estética es su procedimiento. El mecanismo del grabado en madera destaca suficientemente de entre otros campos pictóricos.

Hayashi (nota 37) informa particularmente del acabado excelente de la grabadura y sobre todo en las partes del nacimiento del cabello, que supera absolutamente a la técnica que por entonces se empleaba en Occidente; mientras que el buril fabricaba puntos de línea de forma cuadrada en Europa, la técnica japonesa tenía como resolución un acabado en forma de 'uve', consiguiendo unas líneas mucho más finas y de apariencia más delicada. Sorprendentemente el aspecto rizado del cabello del pubis está trabajado con la técnica en 'V', sacando de ella la mayor partida posible gracias a la minuciosidad con la que era empleada.

Otro de los valores de aquella técnica de grabado, era su impresión. La gracia del erotismo Shunga está aventajada por el uso de diversos colores que enriquecen el resultado y que requería una elaboración complicada para la época.

Considerando que tales trabajos de artesanía virtuosa, tanto en lo que se refiere al grabado como a la aplicación de los colores, fueran destinados a la expresión franca de la cópula, no cuesta imaginar que los grandes maestros dedicaran parte de su obra en la realización de la estética erótica Shunga.

Además, esta técnica lucía de diversas maneras en las obras maestras del Arte japonés elaboradas con los procedimientos mencionados, el arte del contorno funcionaba oportunamente no sólo para la representación corporal, sino también para copiar la hermosura natural de los pliegues del kimono y la fastuosidad de sus estampados. Se advierte que la vibración emocional del hedonismo corporal que se transmite desde el cuerpo desnudo hacia las líneas decorativas del kimono constituye cierta la estética de la sensibilidad sublimada de la visualidad de los cuerpos, que juegan en cierto modo al escondite entre los kimonos desgreñados.

Ciertamente en estas muestras del Shunga, no se manifiesta un interés a la estética estructural del cuerpo humano en sí mismo en contraste con la cultura occidental, sino que se puede decir que la expresión sexual pictórica significa una averiguación de la seducción a través de la sexualidad, que comunica con el "Iki" de la estética erótica, en cuanto al sentido de Iki que se mencionará más adelante.

Melville interpreta (nota 38): "... el linealismo expansivo de la pintura japonesa tiene una ventaja adicional en las representaciones eróticas. ...".

El método lineal, en efecto, confecciona una idea pictórica profusa cuando se aplica a las variaciones naturales de la expresión corporal o las deformaciones intencionadas de las posturas, mientras que la visión standarizada de volúmenes, que prevalece en gran medida en el Arte occidental e incluso en el indio, inhibe la alterabilidad de las representaciones eróticas.

Parece resultar bastante claro, la dificultad extrema de hacer visibles los genitales de figuras encajadas en la cópula bajo un arte orientado a la realidad de volúmenes, sin forzar la validez de la lógica visual. En cam-

bio, la unión sexual, en la mayor parte del Shunga, resulta estar indicada desde cualquier ángulo, y posibilita, al mismo tiempo, que se convierta en el punto focal de la composición.

La aptitud de los artistas orientales, para componer pictóricamente volúmenes y movimientos corporales en base al ritmo de contornos elocuentes, tiene una influencia considerable proveniente de la estética caligráfica. Como norma, demuestran una capacidad suficiente de la técnica caligráfica como para incorporarla a la armonía espacial y a los movimientos psicológicos de la plástica a través de la intensidad del contorno, resultando de este modo un procedimiento que supera la cualidad plana de lo inorgánico.

La elocuencia del contorno maestro en el Shunga, de hecho, evidencia el vínculo significativo de la sensualidad jovial y delicada con la consciencia sexual de la cultura japonesa.

Por otra parte, la expresión de los rostros, tanto los femeninos como los masculinos, en el momento de copular, también caracterizan la sensualidad jovial y poética de la obra. A excepción de los Shunga de tema violento, la mayoría representan parejas enamoradas en aparente estado de felicidad sexual; por ejemplo, se observará en sucesivas ocasiones, el semblante femenino en alegoría al máximo éxtasis. En las obras de Utamaro "Tsuya-bon yo-nan fubuki", se pueden apreciar los ojos cerrándose de la mujer, su boca medio abierta, que proyecta la estética erótica en sí misma, y justifica, de hecho, la filosofía naturalista de la sexualidad japonesa explícita.

Sorprendentemente la cultura japonesa del siglo XVIII no origina un sistema preciso de la definición estética, en el sentido occidental, sin embargo el concepto alcanzado sobre las manifestaciones plásticas de lo erótico

tiene un profundo sentir estético. Y esta modalidad estética proveniente de la naturaleza inculpable del erotismo demuestra la vitalidad estética intrínseca, que tiene su analogía importante con el Arte chino e indio.

Además, nos hemos de percatar, a través del Shunga, que el mundo del placer en Japón ha venido conectándose con el índole social de un modo figurativo en contraste con el concepto ideológico de pecado del mundo religioso occidental; en realidad, los accesorios ambientales incorporados a la expresión de la cópula están descritos con gran detalle, como la colocación de la pipa a medio fumar, el kimono recién quitado, el juego de té, etc. Bajo tal preocupación pictórica, se ha de considerar que en la estética erótica japonesa, denominada correctamente "Iki", no aparece una idealización corporal pero tampoco tiene la cualidad abstracta.

Es interesante recordar, para profundizar en contrastes, al pintor Julio Romano que desplegó sus manifestaciones plásticas de tema erótico, aproximadamente en la misma época que el Shunga japonés, pero sus obras demuestran poco vínculo con la consciencia sexual adherente a lo cotidiano, aunque ciertamente se identifican con la descarga del metaforismo clásico, interpretando la sexualidad humana. El agarro del cuerpo a cuerpo en la obra de Romano se destaca por medio de la persecución técnica de los volúmenes físicos que parecen estar independientes de lo cotidiano. (Lámina 31)

En todo caso, la consciencia sexual occidental de entonces fue camuflada bajo el modelo estético de la anatomía materialista, quedando la estética erótica interpretada en la cohesión objetivista entre las substancias humanistas, mientras que la estética erótica oriental estuvo orientada hacia un modo subjetivo, relacionado con las formas de vida de la sociedad latente. (lam. 73 y 74).

Hasta aquí, se han resumido algunas de las esencias primordiales de la expresión estética del Shunga, seguramente podríamos encontrar otros detalles, dignos de juicio, de lo que supone la representación artística de la sexualidad e incluso si se analizase bajo la modalidad estética de lo tradicional del mundo occidental seguro que diversos autores la tratarían de inconcebible o desaprovable. No obstante, como la originalidad pictórica del Shunga es absolutamente reconocible, baste tratarla en su sentido objetivo.

La particularidad japonesa entorno a la producción cultural del tema erótico, sin duda, no surgió de forma independiente, sino que está intimamente relacionada con la afluencia de las estéticas china e india. Pero a pesar de tener un origen común, la interpretación de la estética erótica japonesa fue el resultado de aquel origen en transformación al intento de reconciliarse con la tradición sintoísta. Así la propia modalidad pictórico-erótica (Iki) es la referencia psicológica entre la consciencia estética y la identidad sexual, que es, en todo caso, la subsistencia viva de la raza japonesa.

El término "Iki" que sintetiza la estética erótica del mundo japonés parece ser una expresión que está en el tono etnológico, que preconiza, sin embargo, como igualmente se considera el extracto que ocupa una posición significativa ante la examinación de la estética erótica oriental, aquí se remitirá al concepto como la ley psicológica de la modalidad estética en el Shunga.

Shuzo Kuki, científico japonés, manifestó la estructura de 'Iki' (nota 39) en la que se entiende dentro de un término estético general, pero el espíritu más procedente de "Iki" es el que proviene de su existencia en el Arte erótico japonés.

En realidad, no parece tan fácil atender a la exigencia de una traducción literal, en la que Iki tomaría diversas acepciones; la primera cuestión sería la expresión "chic", en el sentido de abarcar "la elegancia" y determinándose al indicar la superioridad por el gusto. Por otro lado, también Iki se identifica con el "coqueteo", en lo que supone de insinuación, atrevimiento, etc.

Pero; ¿cual es el espíritu del Iki en el Arte erótico?

Iki en el Arte, se debe comprender como la fuente de la consciencia designada al vínculo sexual; una especie de inducción a la incitación, al erotismo, a la voluptuosidad, causada en todo caso, por la dualidad entre el "yo" y el objeto.

Un segundo contexto de Iki se identificaría con el contenido de la voluntad orgullosa del samurai; el erotismo morfológico bajo cánones estéticos adaptados a la época. La relación masculino-femenina, en el Arte erótico japonés, insinúa una especie de resistencia, a pesar de su atrevimiento, producto del orgullo íntimo del individuo.

Seguidamente se ha de considerar "la renunciación" como el tercer contexto de Iki; se trata de la indiferencia, alejada del apego al mundo real, del presentimiento hacia el destino sexual, de la desilusión del amor irrealizable. De manera que la renunciación en Iki se la supone a la condición corporal decadente; descripciones de mujeres maduras abundan en la estética erótica japonesa, es en definitiva una renuncia mal llevada que sueña en pasadas glorias sexuales, o en el amor imposible.

Se han resumido, hasta ahora, tres conceptos principales anexos a la estética sexual Shunga. Ahora bien, la manifestación objetiva de Iki pasa por un significado de dualidad contradictoria.

Por ejemplo, y comparando con algún elemento del Arte occidental, si nos remitimos a la colocación de las manos de la "Venus de Medici" y su relación con el cuerpo entero, se observa precisamente tal contraste dualista, en el sentido de afirmación y negación del desnudo. Igualmente las gesticulaciones de los cuerpos retorcidos que se suelen observar en las obras de Utamaro tienen esta cualidad de dualidad, en las que se intenta romper las líneas de la evidencia. (Lámina)

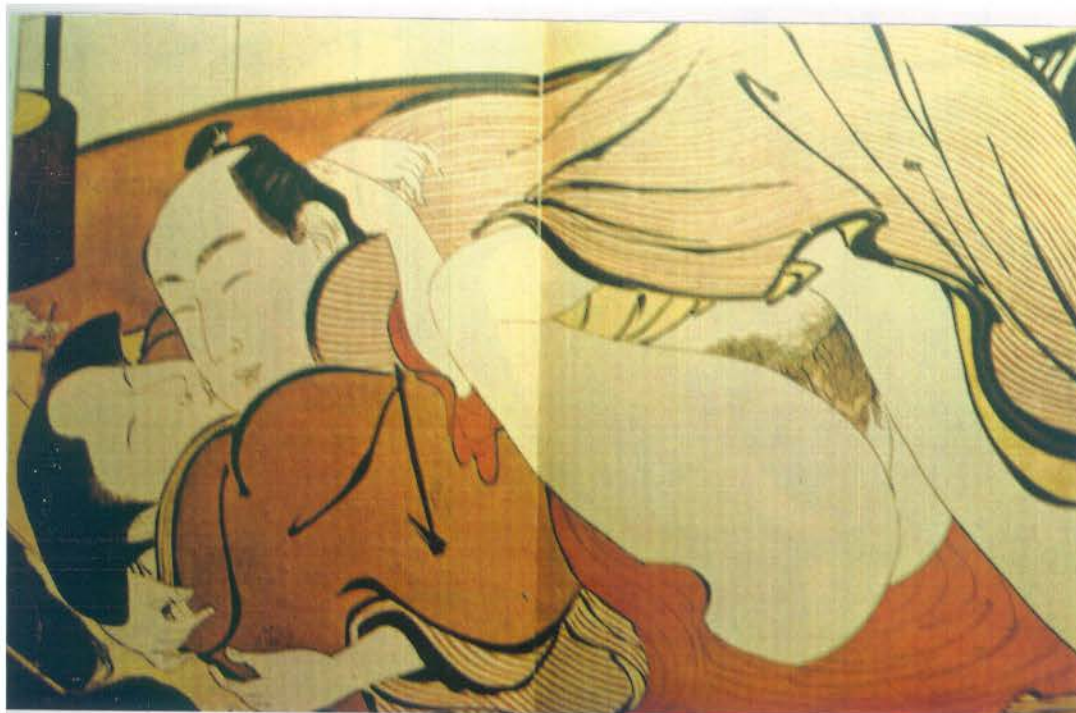
En otras palabras, en ambas obras se encuentra el vínculo de la "coquetería" con el "alma" que ponen el énfasis activo en la manifestación estética de lo erótico y simultáneamente persiste la "renuncia" a lo deseado que pone el acento pasivo contenido en la serenidad triste del destino humano.



↑ 67. Hironobu Nishikara; Mujer
en Tocador, S. x viii.



↑ 68. Okyo, detalle de un rollo
pintado, Kyoto, S. x viii.



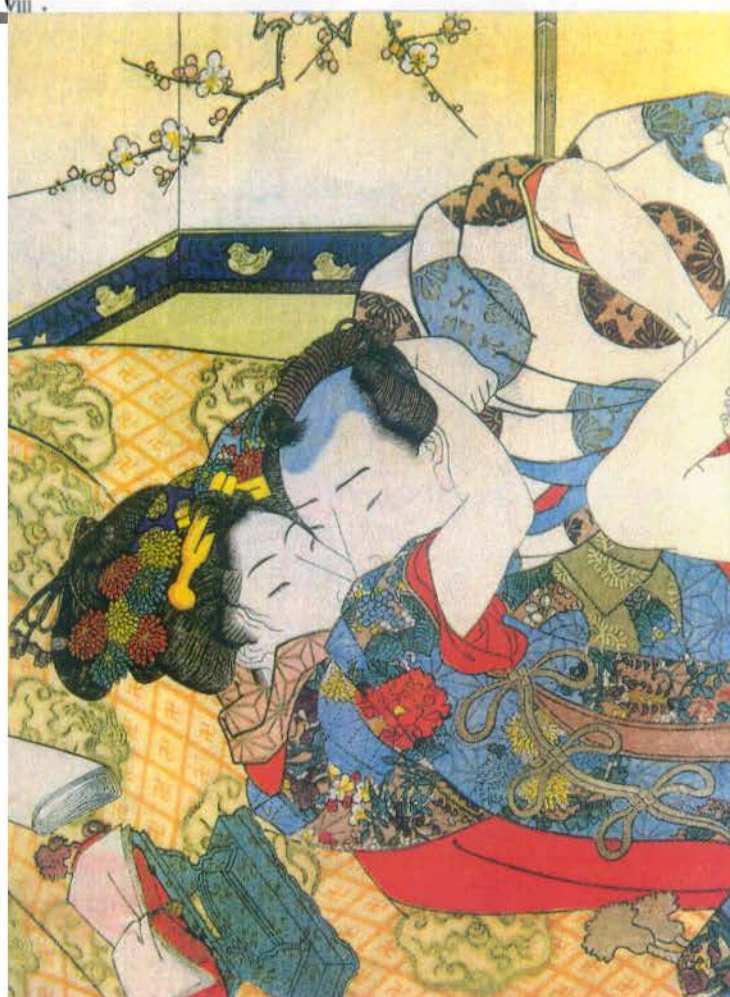
↑ 69. Utamaro Kitagawa, grabado de
'Utamakura', S. x viii.



→ 70. Utamaro Kitagawa, grabado de
'Yonanfubuki', S. x viii.



↑ 71 .Utamaro Kitagawa: Num. I,
'Utamakura' S. x ^{viii}.



→ 72 .Kunisada Utagawa, grabado de
Parte II de 'Azumagenzi',
S. x ^{viii}.

↓ 74 .Shoen Uemura Tocador,1900



↓ 73 .Shoen Uemura: Mujer después del baño,1905



2.3. LA ESTÉTICA ERÓTICA EN EL SIGLO XX (HASTA LOS AÑOS 70)

2.3.1. FREUD Y EL SURREALISMO

Dentro del transcurrir filosófico del mundo occidental, inevitablemente se observa un síntoma fundamental, que contribuye a discernir la frontera entre la Edad Moderna y la Edad Contemporánea, sin menos cabo de otros de idéntica importancia. Este que se hace referencia, viene expresado por las palabras de Nietzsche, a través del concepto; 'Dios está muerto' "Zaratustra" (1844-1900).

Bajo tal precepto, Nietzsche encaró una posición antagónica a la metafísica idealista de la Edad Moderna, replanteando la capacidad de la realización frente a la voluntad del hombre. Esto significaría, la apreciación de la vida humana en este mundo, o sea, la filosofía de la vida real.

Naturalmente tal tendencia anticipó, hasta cierto punto, el devenir del concepto estético contemporáneo, en el sentido de crear una nueva dirección con el afán de restituir a la estética el problema del quehacer de la vida del hombre.

De forma paralela, las manifestaciones culturales, de finales del siglo XIX iniciaron cierta reacción contra la sexualidad extrictamente denegada de la burguesía, adoptando un cambio de ideología que empezaba a posibilitar una comprensión en torno a la substancia corporal como afirmación de la sexualidad humana.

Así, al entrar el siglo XX, la relativa transformación mencionada de la estética erótica contemporánea aparece con más relevancia en el ámbito artístico. Los artistas comenzaron a rechazar la expresión de la estética erótica propia del idealismo metafísico, averiguando que existía una estética más explosiva proveniente de la sexualidad cotidiana y que en el fondo siempre estuvo latente en la psicología, no solo de estos artistas, sino a lo largo de la Historia del Arte.

Por otra parte, la interacción entre lo espiritual y lo físico -la psicología y la sexualidad fueron términos conceptuados por numerosos médicos, científicos y filósofos; conociendo numerosas bibliografías acerca del problema sexual que muestran la comprensión sobre la modalidad femenina de la sexualidad y su capacidad latente para producir de modo activo la exaltación del erotismo masculino- posibilita una consciencia antagónica de la sexualidad anterior y que supone para la estética erótica atravesar una nueva fase de transformación significativa.

El estudio y divulgación del tema sexual, no solo tratado por los artistas, sino por otras ciencias como la psiquiatría, la antropología y la historia, hicieron vacilar la rigurosa clasificación de la sexualidad victoriana, haciéndose cada vez más difícil dilucidar cual se podía denominar "sexualidad normal".

De igual modo se produce una comparecencia en las manifestaciones plásticas de la época; tendencias agresivas

vas en contra de la estética erótica tradicional, basadas en la reconsideración de la intensidad como fundamento lógico de la ética sexual, toman parte de los profundos cambios que sufre la estética.

Se recordará que los artistas expresionistas consiguieron modificar la cualidad estética de lo erótico, manifestando libremente una expresión hiperbólica y violenta del desnudo; el aspecto explosivo de tal consciencia se identifica en el tratamiento de los colores intensos y pinceladas impulsivas de sus creaciones.

Además, tras la reverberación de la actitud agresiva desatada de modo social en la confrontación de la Gran Guerra, la estética hipócrita del victorianismo se convirtió en insoportable para los ánimos artísticos, creando una duda razonable sobre la relación entre el Arte y la civilización moderna; como consecuencia florecieron actitudes de vanguardia que intentaban aproximarse a lo instintivo.

En este contexto, es de especial relevancia el llamado movimiento "Dada", que puede considerarse como cierto concepto estético de carácter excepcionalmente intrigante y revulsivo dentro de la Historia del Arte occidental; la despedida de la estética anterior y la averiguación de una teoría nueva y radical de la substancia artística y su método condujeron, no solamente a la libertad sin límites del concepto respecto a la instalación plástica, sino que también supuso un factor de alteración completa de la modalidad corporal del Arte.

En realidad, este movimiento artístico venía influido profundamente, por la también relativamente nueva ideología y filosofía de Nietzsche y Husserl, teniendo, en cierto modo, en su realización plástica la interpretación de este significado.

No obstante, se permitirá considerar el espíritu dadaísta, que identifica el Arte con el histerismo procedente de los talleres artísticos, como una secuela de la frustración artística provocada por la guerra, pero en cuanto a la nueva ideología de la estética erótica no debe ser captada como consecuencia directa de la 1ª Guerra Mundial, sino que aflora después de ésta como componente del viraje cultural generalizado con la paz, en la que el problema sexual se convierte en blanco de interés, aunque más bien por su estilo que por la indagación de su motivo substancial.

Así, llegado el caso, no se debe al movimiento Dada la asunción de una nueva estética erótica, aunque a simple vista pareciera tener algo que ver, pues estaba más preocupado de la situación social infecunda y anti-artística que de encontrar formalidad estética. En realidad la fuente del móvil creativo de la revolución estética de la modalidad sexual de la post-guerra es más atribuible al psicoanálisis de Freud; es bien sabido que el soporte de la Historia de la cultura, si se atiende a su interpretación, consiste en la represión del deseo instintivo de la humanidad. Ante tal concepto la satisfacción en sí del erotismo humano es inconciliable con la existencia estética de la cultura tradicional.

Según Freud, el erotismo inconsciente y ocultado por las racionalidades y las razones obligadas de la disciplina externa, está predestinado a desplegar su aspecto mortal, a través del retorno de lo instintivo -la guerra-, que termina amenazando tanto la función social como la política.

De tal modo, la 'imaginación' es la manera en que la sexualidad exenta del predominio social, posibilita la fusión de la inconsciencia erótica con la estética.

Sin embargo, se encuentran varias dificultades en aquellos momentos, para que la estética erótica latente dentro de la imaginación, como se ha mencionado, cumpliera una consumación cultural de modo perceptivo. El gran problema laboral que surge después de la Primera Guerra Mundial, caía pesadamente sobre los individuos llamados a ser los receptores reales de esta estética erótica innovadora, y así el principio liberador de la sexualidad resulta ser sustituido por el de la auto-regulación.

En efecto, la racionalización de los gobiernos europeos ya estaba establecida firmemente desde los comienzos del siglo XX, época en la que Freud enunciaba sus postulados, quedando estos últimos, ante la propulsión del capitalismo que intenta conciliar el interés del poder público con el interés general, relegados a un segundo orden; la modalidad sexual de la gran mayoría se prendió de una substancia consistente en un presumible espíritu demócrata, pero al mismo tiempo el destino explícito del sistema aliena el espíritu liberador, quedando al final el poder estético de lo erótico, en general, habituado a una atenualización debido a los límites proyectados en lo instintivo.

Así, el concepto cultural de que la emancipación erótica como la afirmación vital obtiene el vínculo con la idea estética fue solo mantenido por algunos elementos de la intelectualidad, mientras que la estética erótica de las democracias involucraba cierta implicación ético-político-económica.

En base a estas consideraciones, fue algo lógico que las visiones fantásticas de forma inconsciente, provocaran una estética cultural substancial y diferente que viniese patentada por los diversos fenómenos de la perversión sexual. Así se observa el paradigma artístico fruto de esta época, que se condensa en las manifestaciones de los surrealistas.

A principios de los años veinte, el Surrealismo ya ha aceptado el desafío de que el amor debe de ser reinventado. La concepción surrealista del erotismo se torna en una significación de la expresión, en un arma revolucionaria, y es antetodo un paradigma moral, una fuente de revelación y un principio de la armonía última del mundo, que además se revela como el único apropiado y suficiente para el predicamento de la presente humanidad.

Como constatación de tales argumentos, se referirá a la introducción de André Bretón para la Exhibición Internacional Surrealista de 1959, en la que observa: "El Surrealismo es el único entre los movimientos contemporáneos de caracter revolucionario, que se pone a sí mismo al servicio de Eros." (nota40)

Desde sus primeros experimentos de dibujo automático (1919), los surrealistas estuvieron conscientes de la relación íntima entre el flujo verbal del ejercicio descorchado dentro de la subconciencia y el despertar de los deseos eróticos.

Así, si Freud había identificado el deseo como la esencia del hombre, los surrealistas consumaron la praxis, llevando al sentido estético la acomodación del deseo secreto.

No obstante, los surrealistas denegaron la conclusión pesimista de Freud; en la que la represión es el precio coactivo de las civilizaciones, es decir, según Freud, la función del poder estético de lo erótico encontraría la imposibilidad de alcanzar una consumación cultural en la sociedad capitalista.

La sociedad genera cierto estilo moral y de esa característica ético-económica surge forzosamente la perversión. Los surrealistas lograron con cierto éxito liberarse

de esa perversión, a través de la sublimación de la reacción sexual adaptada a la modalidad artística, incorporando aquella obsesión inconsciente a la visión fantástica. Aunque en esta ocasión aún no llega la condición madura para que "Eros" sea afirmado como experiencia estética individual y sus expresiones queden marcadas por la modificación o engrandecimiento.

De hecho, mientras que la sociedad se preocupaba más de perseguir los conceptos materialistas, el fenómeno cultural de los surrealistas y su interpretación de la sexualidad queda radicado en la sucesión de la sublimación de la perversión y por tanto, "el erotismo de la obsesión" propuesto como la energía creativa se vió obligado a camuflar su verdadera función.

A pesar de ello, Dalí, como miembro de la comunidad surrealista, insistió en conversación con Alan Bosque: "... la obsesión sexual no es más que el fundamento de la creación artística ... Todas las cosas que no ocurren en la realidad, desde el punto de vista erótico, subliman a las obras artísticas. La gente que se absorbe en el amor corporal jamás genera nada." ('Conversación con Dalí' traducido por Riki Iwasaki. Ed. Bijutsu-Koronsha).

Ahora bien, a medida que se adentraba la averiguación estética del "Eros" en el Surrealismo, se va destacando el poder del sexo femenino, por lo menos para avivar la creación universal o más bien masculina; esto es, el lenguaje artístico de la estética masculina manifiesta una visión del sexo femenino; en André Bretón, romántica y en Dalí o Bellmer, obsesa. (lámina 75 y 76).

Así la concepción en torno al sexo femenino estaba determinada no en sí mismo, sino a través del deseo masculino, aunque su proyección erótica sea algo innovadora y experimental.

Y Bretón observa: "En Surrealismo, la mujer habrá sido amada y honrada como la gran premisa que subsiste."

Ante esta propuesta, la nueva evolución artística significaría, no más que, la enunciación de la identidad de la sexualidad femenina, pronunciada en el lenguaje masculino.

Entre los artistas que consideraban la manifestación del "Eros" femenino como la asunción, destaca Dalí, que señala su sentimiento personal, pero que al mismo tiempo concuerda con el concepto cardinal de la estética erótica contemporánea, en un propio texto, "La vida secreta de Salvador Dalí": "... Gala me trajo la constitución, o sea, la estructura robusta que era carente en mi vida. He vivido simplemente dentro de un saco, lleno de agujeros, enigmático y blanducho, deseando siempre un sostén como una muleta. Me advirtió la columna vertebral, para que me adhiriese bien con Gala. Además las roturas de la piel pueden quedar zurcidas mediante hacer el amor con ella ...". (Nota 41).

Como se observa, la substancia femenina supuso un fuerte acicate para la creación de los artistas surrealistas, este incentivo venía presupuestado por la atribución al sexo femenino de la comprensión hacia el amor y el sexo.

En comparación con tal concepto estético, eminentemente masculino, las artistas femeninas en torno al Surrealismo, -cuyas manifestaciones estéticas habían alcanzado por fin el reconocimiento oficial-, se exigen la elección, en el momento de adoptar el lenguaje masculinizado sobre la idiosincrasia sexual de la femeneidad, para denegarlo íntegramente o recrear un nuevo lenguaje que respondiese a las experiencias femeninas y sus propias manifestaciones.

En tal posición, la estética erótica se convirtió, para ellas, en un instrumento eficaz para encarar el mito sexual alimentado por la iniciativa fálica y refutar el principio masculino de la sexualidad que había venido dado por la definición del complejo de Edipo por Freud.

Ciertamente algunas artistas femeninas como Ithell Colguhoun o Leonora Carrington contemporizaron "el amor erótico" como una experiencia esencial de la vida y la creación plástica, pero al mismo tiempo demuestran un antagonismo en cuanto a la determinación del objeto estético de lo erótico. (lámina 77).

Trás la fórmula institucionalizada del Arte Erótico, la sensualidad corporal del sexo femenino por fin plantea una consciencia crítica, en esos momentos, a pesar de enfrentarse al problema de modo humilde. En todo caso fue el prólogo artístico de la transformación estética de la sexualidad hacia otras modalidades eróticas.

Como inclinación marcada del lenguaje femenino de la época, la mayoría de las mujeres pintoras estaban dispuestas a eludir la visualización de la concepción sexual de la mujer razonada, y en respuesta aludían a lo erótico bajo la dimensión de la visión infantil, la parodia sexual y la imagen erótica metaforizada, ejemplos son las obras de Meret Oppenheim, Carrington, Dorothea Tanning, Colguhoun y otras.

En contrapartida, se recuerda a Bellmer, Dalí, Trouille Cloris y André Bretón, manifestando un lenguaje erótico de forma furiosa, perversa y a veces espantosa, así la estética erótica se identifica con el ejercicio impetuoso, que se sirve de la persecución obstinada para obtener una inmanencia sexual que intenta quedar latente detrás de todas las imágenes y objetos.

Dentro de este contexto, es bastante justificada la inclinación que el Marqués de Sade, revolucionario de la sexualidad pródiga, filósofo y autor pornográfico, despertase en los surrealistas a pesar de ser un personaje del siglo XIX.

Bretón hizo referencia al sadismo en el Surrealismo y respecto a Sade en "la Segunda Enunciación Surrealista"; "Sade censura la metafísica del amor romántico que había sucedido desde el siglo XVIII, proponiendo la modalidad sexual subversiva y perversa, donde la articulación convencional entre el objeto corporal del sexo femenino (llamado género del desnudo) y el estilo erótico quedaba en interrogante mediante las desviaciones creativas".

(Nota 42)

Como consecuencia y aprovechando tal coyuntura, también el sexo femenino se aproxima a la emancipación artística desde la objetividad erótica, iniciando una reclamación de poder estético e interpelando a la manifestación propia del estilo de sexualidad.

Esta nueva objetividad es la que aflora en las representaciones tanto de Leonor Fini como en las de Toyen (Marie Cerminova) (ilustración). Ambas pretenden enviar, de una forma u otra, una sonda al contorno psicológico sobre el poder estético de lo perverso en la sexualidad femenina. (Lámina 78).

En efecto, tal espontánea inquietud no radica solamente en la inevitabilidad lírica, sino también como el medio de la asimilitud a la inmanencia de la vida humana. A pesar de ello, la estética erótica procedente de estas obras muestra antetodo un engrandecimiento fantástico del juicio lúcido que se distancia de la obscenidad.

Por otra parte, aquellas mujeres artistas experimentaron con frecuencia, la creación paródica de la obsesión

sexual, empleando sin traumar la configuración del desnudo masculino, para objetar la consabida imagen visual del erotismo femenino, que habían proporcionado sus compañeros masculinos.

Por ejemplo, Fini sustituyó el alegórico desnudo femenino de "Ninfa en el lago" de Cranach por la estética de la sexualidad masculina que se inclina a hermafrodita (ilustración), en que la propia sexualidad de la autora se revela como la objetivación plástica de la heterosexualidad. (Lámina 78).

¿Quién podría rehusar que esto supone un lenguaje nuevo de la voluntad femenina sin parangón en la historia de la estética erótica, y que es un hecho considerable para indicar posteriores diversificaciones del estilo estético de la sexualidad?

Ciertamente, tal lenguaje de la estética femenina no fue una simple recopilación inversa del erotismo apegado obsesivamente al cuerpo de mujer, sino que venía latente dentro del concepto femenino de la sexualidad.

Es de relevancia observar que aún la manifestación de la estética erótica en base al tema de la cópula fue esquivado por la tangencia de la estética femenina. Al llevar al juicio visual, las obras eróticas de estas artistas que se mencionan, queda patente cierta vacilación al poner los pies en el territorio de la estética de la obsesión erótica, con el carácter antagónico y fantástico que la mayoría de los surrealistas dedicaron en sus energías creativas.

Este hecho no es de extrañar, si se recuerda la preponderancia masculina, instalada en el poder, así como la indulgencia social en cuanto a la objetivación plástica del sexo femenino. Al modo realista o surrealista siempre ha

existido una estética masculina en torno al erotismo, que ha sido predominante y se ha valido de sus apetencias sexuales, en contraste se debe admitir la carencia de libertad femenina para realizar la conformación estética de la propia afectividad y fantasía de lo sexual y por tanto del estancamiento de la estética erótica femenina en el Arte.

La teoría irracional, de que la imaginación en sí, se identifica con un principio de la sexualidad masculina, mostró a lo largo de la Historia del quehacer artístico una masificación del Arte Erótico en torno a las premisas sexuales de los hombres.

Además esta tendencia fue ratificada, en gran medida, por los argumentos de Freud, que se inclinaban a tal concepción y como consecuencia no es de extrañar que los temas referentes a la imaginación sexual y más concretamente en el ámbito surrealista fuera tan poco atractivo para las mujeres artistas, tanto de aquella época como de las de la mayoría del siglo XX.

En el sentido que se menciona, ellas se consideraron a sí mismas como personajes marginados del movimiento surrealista. En consecuencia, y contemplando que la propia realidad sexual está destinada a ser fuente de creación y de protagonismo artístico, surgieron conflictos básicos en la estética femenina, que luchaba por salirse, a duras penas, de las fórmulas rutinarias, que quedaban reservadas para ser objeto de estética erótica desde el punto de ser mujeres artistas.

Naturalmente, la sexualidad femenina involucra aspectos diferentes a la masculina y además de la estética relativa a la madurez sexual es propia la de la procreación y la de maternidad entre otras. En todo caso el movimiento artístico femenino de la época se encuentra enfrentado a la iconografía femenina que inculcaba el sistema familiar tradicional.

Ahora bien, si se enfoca la manifestación erótica que prevalece en el contexto, esto es, desde el ámbito masculino; la violencia erótica es la que con mayor empuje llega, considerada como indispensable para la transfiguración carnal, desde el pensamiento de Sade, se revela a través de las obras plásticas mediante la descomposición impetuosa y la objetivación material del cuerpo femenino.

Como ejemplo, se observará la explícita estética perversa de "las muñecas" de Bellmer, realizadas bajo un contexto de auténtica agresión destinada a la integridad corporal del sexo femenino. El protagonismo de la vulva, las posturas de inclinación masoquista, contorneadas con una habilidad excelente de dibujo, encierran en Bellmer una actitud que desafía a una humanidad irracional, materializada en esos momentos por el nazismo, e incorpora estéticamente la perversión sexual (ilustración). (Lámina 76).

Como es de esperar, la estética perversa de Bellmer radica en la recreación de las partes eróticas extraídas de la iconografía femenina, articulándola con una visión del orgasmo dirigido a la sexualidad masculina.

La descripción cruda del erotismo y la apología del sexo y la muerte, ilustra una sensualidad decadente y a la vez la trascendencia consciente de la impresión obscena y humillante. En todo caso, se encuentran pocos paradigmas institucionales como la enunciación artística de Bellmer, que posibilita arrojar el terrón de la pasión reprimida al objeto del sexo femenino de modo tan perturbado y fantástico.

Así mismo, no había existido en la Historia del Arte hasta entonces una desviación tan radicalizada en cuanto a la manifestación de la sexualidad como ocurrió con los pioneros del Surrealismo. Como implicación contrastada surge la relevancia de la efectividad de la estética de la

perversión como provocadora de la singularidad plástica de índole anti-ética, precisamente por haber existido, a lo largo de la historia, una contención sexual institucionalizada.

Surrealistas como Bellmer, Massón y otros como Pascin, Grosz y Klossonsk (ilustraciones), estuvieron sitiados por la censura, que repudiaba la diversificación democrática de la sexualidad y cualquier manifestación estética de ésta. (Láminas 79 y 80).

En todo caso, tomando conciencia de la existencia de un código estético coaccionado, los artistas influyentes osaron a la visualización del erotismo con el sentido íntimo de la auto-confirmación.

En el caso de Bellmer, la obsesión sexual perteneciente a la identidad del artista fue derramada con cierta urgencia compulsiva y catártica, sin turbación por la estética objetiva ni por la regulación social.

Dentro de otra visión de las manifestaciones artísticas surrealistas, surge Dalí, Ernest, Arp, Magritte, Ray donde recrean la subsistencia sexual que transforma la condición disgregativa entre la realidad y la conciencia de la nueva ideología, teniendo presente la coexistencia implicativa entre la estética romántica de la musa y el erotismo carismático (ilustración). (Láminas 81 y 82).

A su manera, ensayaron la emancipación del sentido del amor de todos los tabús, la mayoría de origen religioso, constatando ante todo el concepto de "deseo". No obstante, el libertinaje, o sea el erotismo indiferente que no supone la unión catártica de ambos sexos como el término, fue rechazado bajo los conceptos estéticos del Surrealismo. Esto último, no indica un erotismo denegado sino el deseo de vincular el propio erotismo al sentimiento del amor.

Ahora bien, otro contexto artístico relevante, en cuanto a la estética erótica de la primera mitad del siglo XX, radica en el acontecimiento concurrente de que la institución vanguardista de la estética subjetiva vino provocada por un deslumbramiento metafísico, llegando a recrear una estética del mito particular de índole antagónico.

Bajo este argumento, la estética masculina de lo erótico emprendió de nuevo un predominio atonizador, basado en una marcada naturalidad agresiva del falo junto a la manifestación corporal del sexo femenino. Esta tendencia de simbología masculinizada se produce virtualmente en las visiones eróticas de Massón, Dalí, Ernest, Bellmer, etc., que relatan abiertamente la inconsciencia del narcisismo fálico.

En cuanto al factor de la agresividad de la idiosincrasia fálica, Thorkil Vanggaard menciona en "Falo; la historia del mundo simbólico" que; "aún en el amor heterosexual, la actividad masculina conserva el poder ofensivo hasta cierto punto. Si se impidiera la demostración de una energía masculina abundante y la iniciativa, igualmente se incapacitaría para provocar una reacción sexual satisfactoria en la mujer sana".

De tal modo, la agresividad fálica se revela como una identidad relevante de la sexualidad masculina y como signo potente del deseo sexual, que había mantenido la potestad modernista. Y aún en el periodo transformador de la vida femenina, aquella identidad fálica metaforiza la insistencia particular en la preponderancia del poder estético de lo sexual; del mismo modo, se recreó el mito artístico entumeciendo la espontaneidad de las artistas femeninas, dirigido en todo caso, a desechar el predominio estético masculino.

No hay duda, de que el paradigma estético de la agresividad fálica, que adquiere un temperamento vanguardista, tanto en la Historia General de Arte como en la Estética filosófica, releva su efectividad ideológica dentro de las manifestaciones plásticas, desembocando en la autodeterminación individual.

Naturalmente, la concepción masculina del valor estético de la subjetividad, como se ha tratado, no es necesariamente lo que recapitula el lenguaje erótico contemporáneo, ni representa la modalidad sexual de lo más aventajado estéticamente, sino que se encarga de intentar una composición moderna de la diversificación de los estilos sexuales y esto tanto en el orden estético como ético de la sociedad.

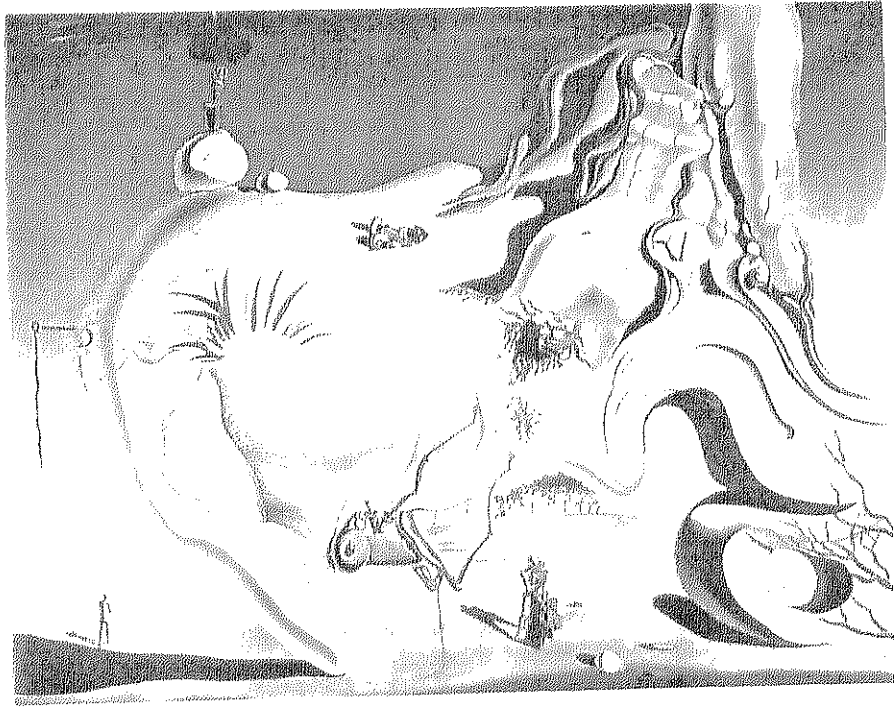
Otro aspecto de la estética erótica de entre guerras, se caracteriza por el procedimiento de simbolización de lo erótico; la configuración de una rosa, un círculo blanco, etc., se identifica con la vulva; una serpiente, unos zapatos, un plátano, señalan el atributo del falo. Tal simbolismo metafórico de la sexualidad viabiliza estéticamente el concepto del camuflaje de los órganos sexuales en sí mismos, dando una visión enigmática a la estética erótica. Se trata de una modalidad sexual rescatada de la pasión romántica de otras épocas.

En todo caso, las manifestaciones eróticas del Surrealismo demuestran el reconocimiento a la substancia del sexo femenino, que queda colindante con la fuente creativa y con la energía vital.

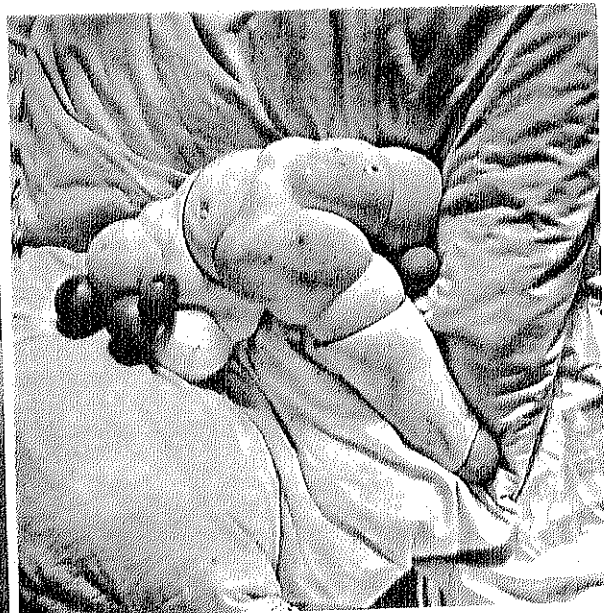
Esta actuación surrealista aunque de indudable valor revolucionario, quedó al final en la institución, dentro del contexto histórico, que no logra el vínculo con la estética femenina, sino que queda en una simple renovación de la visión femenina.

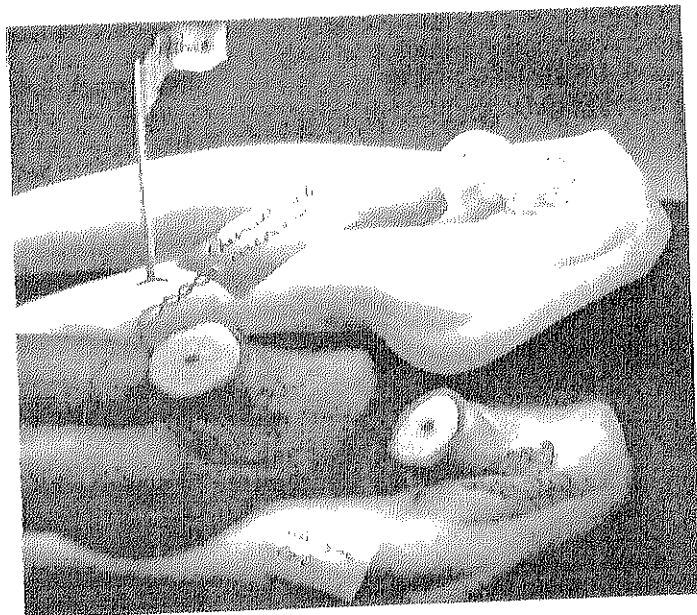
Todos los rasgos que se han señalado enuncian, en cierto sentido, que la estética erótica del movimiento surrealista radica en la catarsis del narcisismo, provocado, en cierto modo, por la general irracionalidad de la sociedad.

| 75 .Salvador Dalí:Gran Masturbador



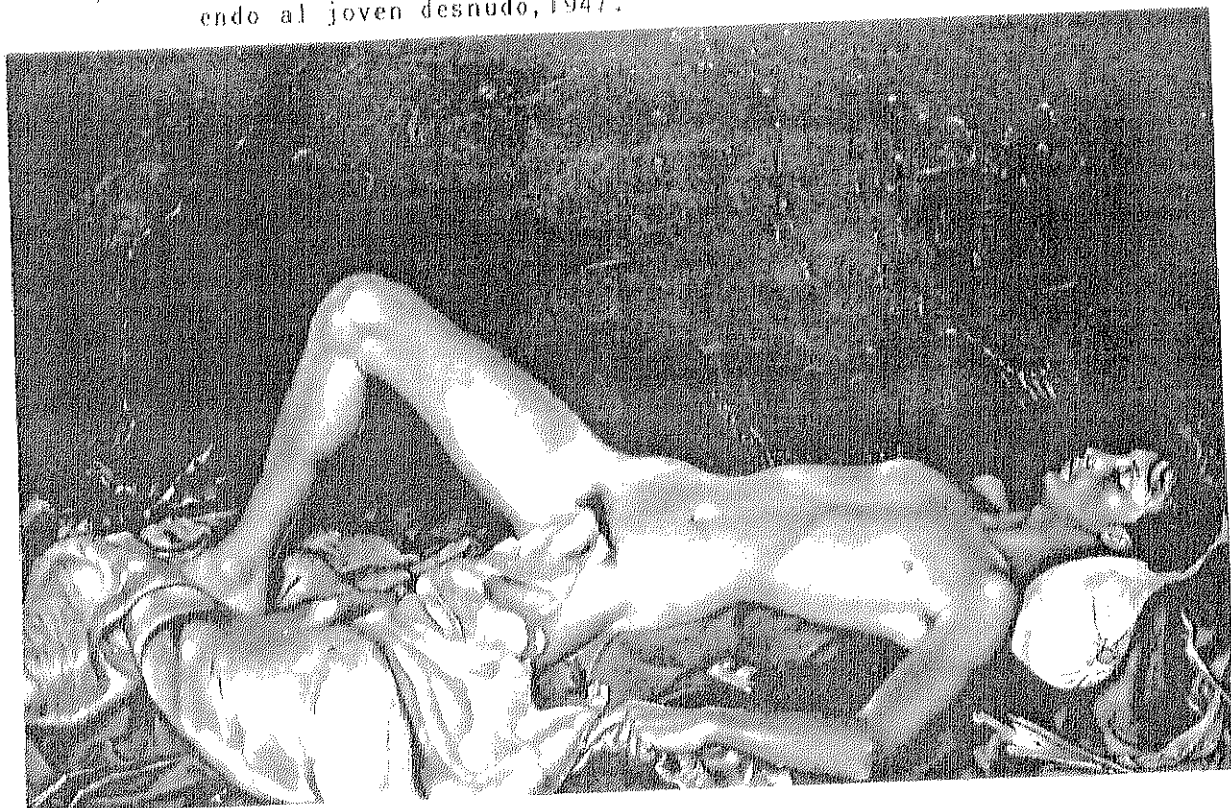
↓ ↓ 76 .Hans Bellmer: Muñecas, 1937.

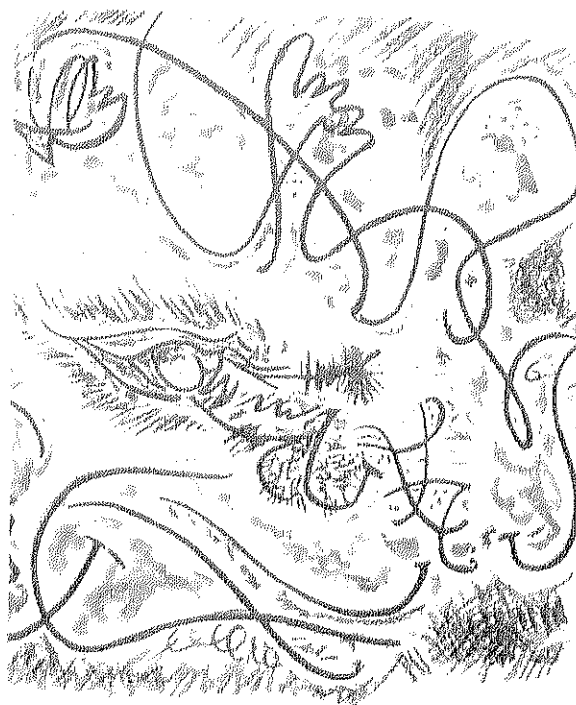




→ 77. [the] Coguhoun: Suqura, 1938.

178. Leonor Fini: Esfinge protegiendo al joven desnudo, 1947.



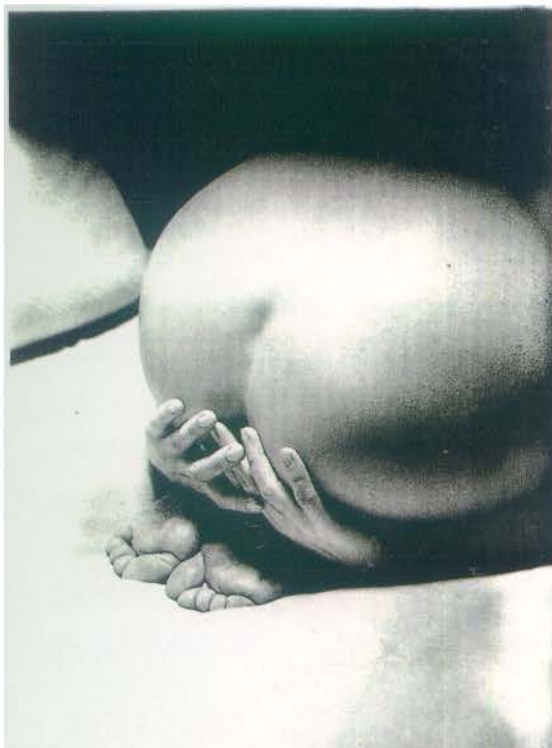
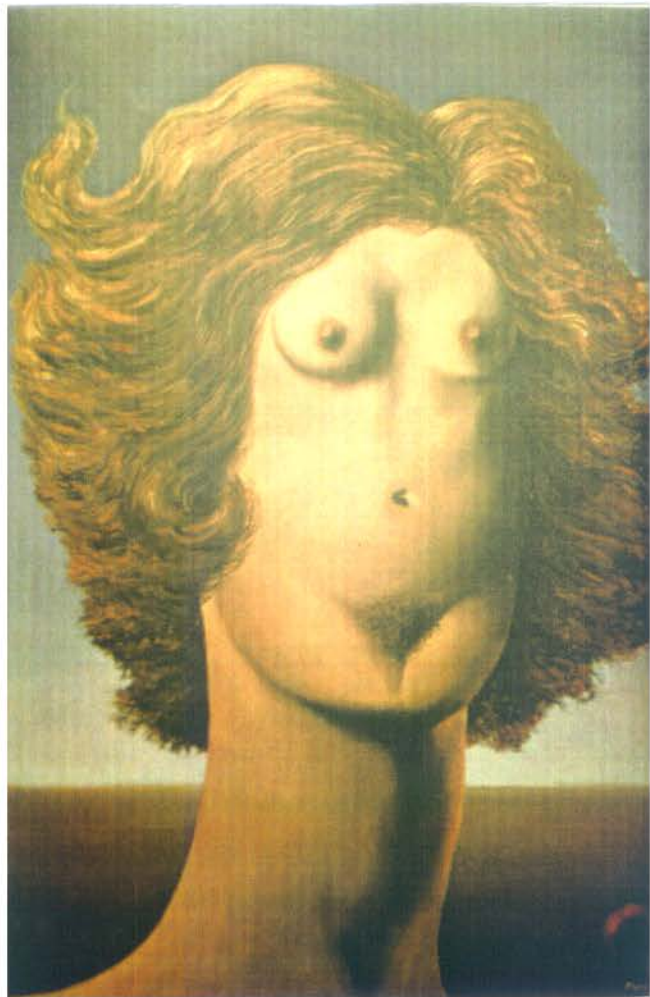


→ 79. André Masson: Mitología Sexual
1900



→ 80. Pascín: Las Jovenes.

→ 81 .Magritte: sin titulo, 1934.



← 82 .Man Ray: La Prière, 1930

2.3.2. LA ESTÉTICA ERÓTICA EN EL "ARTE POP"

En efecto, la Segunda Guerra Mundial transformó esencialmente el curso estético del llamado Arte Moderno, que al modo supuso una alteración en la estética erótica. Y en gran medida, esto estuvo provocado en la translación del centro del mercado artístico, que pasó de Europa a Estados Unidos.

Que EE.UU., tomará el relevo del mundo artístico no fue por casualidad. En primer lugar, a partir de los años treinta, innumerables intelectuales y científicos europeos se vieron obligados al exilio después de ser expulsados de sus países de origen, recalando al otro lado de Atlántico. Por otra parte, la influencia transcendental de la cultura americana resultó introducirse con facilidad en Europa a lo largo de la Guerra, quedando lo autóctono europeo destrozado y desesperanzado en la postguerra, del mismo modo se dio el momento oportuno para que la hasta entonces, Teoría Contemporánea del Arte europeo afluyera hacia EE.UU. a través, no solo como ya se dijo, de los exiliados, sino también a través de los propios americanos.

Las turbaciones sociales provocadas por esta segunda guerra mundial del siglo resultan consolidar el vínculo contextual entre la modalidad artística y la sociedad, así mismo los artistas se conducen por una insistencia de la identificación substancial y esto se convierte inevitablemente en un valor constante del paradigma estético de las décadas posteriores.

En general, la teoría del Arte dejó de restituirse al punto de visión histórica, por la razón de que, el periodo de las veleidades sociales se extremaban en el tiempo y además los movimientos artísticos, de carácter paliativo, terminan por diseminarse.

En la Europa de la postguerra, el resurgimiento de la figura de Duchamp y del pensamiento "Dada" quedó manifiesto y tras los años sesenta, las especulaciones antagónicas como "el Nuevo Realismo francés", "el Neo-dadaísmo", "el Minimalismo", "el Arte Conceptual", "el Informalismo", etc., se desarrollan sucesivamente, aunque redundan en fortificar el abismo estético entre el público y el Arte.

Paralelamente, la sociedad de crecimiento acelerado que produce la economía americana, conduce al Arte a una nueva aplicación práctica, planteada por los preceptos dadaístas: "El Arte Pop" como la luz y "Fluxus" como la sombra.

El Arte Pop, cuya idiosincrasia nítida y comprensible ha venido reconocida y adaptada a la economía de los Estados Unidos de los años de la postguerra, al mismo tiempo abarca, en cierto modo, la censura social de modo cínico, de, por ejemplo, Duchamp. Aunque las materias de sexualidad, en efecto, toman una parte más protagonista dentro de la estética popular de la sociedad consumista, que el espíritu de lucha contra la injusticia o las reclamaciones de aquella parte de la sociedad más desfavorecida. (lam 83).

Por otra parte, originalmente la llamada cultura "popular", como la síntesis de varios medios de comunicación cultural: fotografía, periódicos, ilustraciones, películas, radio, cabaret, publicidad, etc., se inicia ya a primeros de siglo en las ciudades europeas, dirigiendo su oferta al gran público. Y posteriormente, de los años cincuenta a los sesenta, su relación contendiente con el "high Art" (el Arte de primera fila, que exige cierto nivel cultural y de educación) llegó al punto culminante, provocando diversas polémicas entorno al problema estético.

¿Es posible conceptuar el Arte Pop bajo tal fuente, dentro de la categoría estética? y ¿la manifestación sexual en el Arte Pop abarcaría la estética erótica de modo propio?

En realidad, se ha observado que la actividad artística entorno a la sexualidad popular pretendió invadir sofisticadamente el Arte Moderno, a la vez y para conseguirlo se apoya en la elevación de la imagen pública de la sociedad.

Así, el erotismo se identifica con la codificación positiva de la sexualidad de la masa, y ésta es una modalidad sexual extraordinaria para la iconografía histórica del Arte Erótico; aparece revocando los lindes entre el Arte y el mundo publicitario o simplemente del entretenimiento público y es insignia de la sociedad de consumo.

Ahora bien, ante la averiguación del significado de la estética erótica manifestada en el llamado Arte Pop, se referirá sobre como la estética popular y la representación sexual se han incorporado de forma destacada en la cultura americana de la postguerra, afirmando, en el fondo, una predisposición revolucionaria de la consciencia sobre la sexualidad y la libertad.

Es reconocido que la llamada revolución sexual americana, que tuvo su inicio en los sesenta y progresó en los setenta, no ha sido solamente un movimiento relevante e inmerso en los EE.UU., sino que obtuvo la suficiente potencia como para traspasar sus fronteras iniciales e intervenir en la sexualidad humana de toda la sociedad occidental.

El hecho de la revolución sexual, que naturalmente, no pertenece a lo imprevisto ni imprudente, tiene su origen en la propia configuración de los Estados Unidos. Refiriéndose a los tiempos del colonialismo; la moral puritana que propone la relación sexual de modo elevadamente puro, se cultiva fervorosamente por la exigencia de mantener los lazos familiares en una sociedad multiracial.

Desde mediados del siglo XIX hasta su final, cuando la moral monógama se formalizó, ya comenzó a destacarse cierto aire de oposición, aunque de nuevo la influencia del Victorianismo europeo alcanza a formar el fondo ético de la tradición llamada "noble" que coacciona a la opresión de la diversificación sexual.

Tal consolidación del control político-religioso sobre la sexualidad, se puede ilustrar aludiendo a la censura que sufrió un folleto realizado por los alumnos de Bellas Artes, tachado de obseso, por causa de que aparecieran desnudos.

El cambio de situación empieza a producirse, desde la intervención americana en la primera guerra mundial; las campañas de educación sexual, tanto en EE.UU. como en Europa, para prevenir y controlar las enfermedades venéreas, son en cierto modo, el inicio de una rectificación de la consciencia sexual del pasado.

Igualmente y con simultaneidad, las teorías de Freud son tratadas con preferencia por sus consideraciones sobre la substancia inconsciente como fuente del impulso sexual. De forma análoga, el prejuicio moralista de los dirigentes, acerca de la manifestación corporal en el Arte (occidental) comienza a diluirse, convirtiéndose en cierta indulgencia cuando se trata de enjuiciarlo en el ámbito estético (ver capítulo anterior).

Sin embargo, la estética erótica en torno al ámbito popular aún no toma la correspondiente valoración cultural merecida, el alcance de la modificación estética de lo sexual en el Arte Contemporáneo aún estaba en una etapa de la modernidad casi exclusivamente reservada a las minorías intelectuales.

Se tuvo que esperar hasta la conclusión de la segunda gran guerra mundial para que la agresión cultural contra la estética de lo erótico comenzara a debilitarse y la llamada moral sexual puritana empezara a cuestionarse ampliamente. Así en EE.UU. el nuevo mercado del Arte Contemporáneo logra implicar a amplias capas de la sociedad debido al cambio sufrido en los conceptos morales del gran público.

A lo largo de los años cincuenta se desarrolla una fuerte actividad en torno a las teorías y comportamientos sexuales, que alcanzan, en gran medida, a ratificar científicamente la substancia de la sexualidad humana y baste citar el informe Kinsey, sobre "El comportamiento sexual femenino" o la publicación de William H. Masters y Virginia E. Johnson referente a "La actividad sexual humana", etc.

La evolución es notable y, entrados los años sesenta, la divulgación a través de la comunicación de masas junto con la nueva capacidad adquisitiva de la sociedad, revolu-

cinan ya completamente los estereotipos sexuales de los ciudadanos americanos, llegando al fin, a una iconografía sexual manipulada por los nuevos intereses; se personifica a la mujer como "el sexo cándido" o el objeto visual que sirve para el entretenimiento, muy propio de las estructuras morales burguesas, llegando sin recato a la valoración de la cualidad pornográfica.

En todo caso, lo realmente relevante en la historia contemporánea de la estética erótica occidental está en fuerte vínculo con lo publicado por Welhem Reich, que conmemoraba la liberación sexual de hombres y mujeres. Catalogada en el índice de "los cincuenta" resucita junto con Freud en el apogeo de los setenta: "Un ser viviente como el humano debe acceder a su propia naturaleza, sin huir de ella, incluso convirtiéndola en la mayor alegría de la existencia". (Nota 43).

La Teoría de Reich, que se evade de la cualidad de rutina de un modo radical, resulta renovadora en cuanto al decoro, del que Freud no había podido librarse. Y de forma particular, Reich penetró en el movimiento estudiantil, revolucionando los comportamientos sexuales.

En gran medida, la revolución sexual puede considerarse como la acometida contra el individuo y la sociedad autoritaria, y en sí mismo es revulsivo de los comportamientos sexuales anteriores a él; de igual modo arremete con la concepción de la "autonomía" de la estética erótica.

Bajo la esfera de la estética erótica, la autorregulación o la auto-determinación citada por Reich se ha de interpretar de la siguiente manera: "el individuo debe conservar la libertad de lograr el propio estilo de sexualidad, no por "la exigencia" exterior del sexo sino de acuerdo con la consciencia estética propia.

Por otra parte, es también digno de puntualizar la mención que Reich hace referente a la relación entre la afirmación sexual y la neurosis en "La Revolución Sexual" (nota 44) anotando la relevancia contextual que a lo largo de la Historia ha tenido la estética erótica: "si se opri-me una vez la propia sexualidad, todos los medios defensivos de caracter ético-estético tienden a desarrollarse..., sobretodo cuando comienzan a enfrentarse con el mismo deseo sexual..."

Bajo el prisma de Reich no es difícil contrastar la aparición de sucesivas épocas en la Historia del Arte en las que se advertía cierta estética anti-erótica como la consecuencia de los medios defensivos ético-estéticos.

Así, mientras que la filosofía en torno a la cultura, según Freud, determina la sexualidad y es absolutamente inconciliable con la doctrina reinante; para Reich supone lo siguiente; "... es su represión, especialmente la sexual, la que pone obstáculos al crecimiento cultural y a la felicidad general de los hombres ..." (Nota 45).

En Reich, se trata en suma, en cuanto a sexualidad, de una especie de bio-sistema que llevaría dentro de sí su propia regulación espontánea. Tal sistema culmina entonces en un hedonismo optimista vinculado con la primacía de la expresión orgástica.

Bien se comprende, que semejante sistema pueda inspirar o justificar prácticas de grupo, las cuales acentuarán por lo demás, las tendencias propias del sistema, el retorno a la emoción primaria y al lenguaje del cuerpo.

Anteriormente la consumación estética en torno a la sexualidad se había resuelto por la teoría del sistema psicológico, de donde se sacaba una esquivada energía sexual, distinta de un objetivo original y se la inducía a

una finalidad "más elevada" (la sublimación del deseo sexual). Se recuerda como ejemplo, el movimiento surrealista, del periodo de entreguerras, que descifraba la sexualidad mediante tal sublimación estética.

De modo implicativo, este dispositivo psicológico, de gran eficacia para desviar la original energía sexual y reconvertirla, mediante la sublimación, dentro de los márgenes de la moral dominante, resulta no ser válida para todos los estratos de la cultura, así surgen manifestaciones de la sexualidad con un reconocible síntoma anti-social, llegando en estos casos a la reacción inmediata de la ortodoxia moral que se veía en la necesidad de oprimir cualquiera de aquellos impetuosos intentos de manifestaciones sexuales no sublimadas.

Sin embargo, la revolución sexual surgida después de la segunda gran guerra, procuró revelar la sexualidad de modo bien distinto, así tanto de forma científica como socio-cultural intentó igualar el poder enérgico de lo sexual con la capacidad de lograr la fruición personal, de igual modo pretendió indicar el momento en el que se rompía el vínculo entre la regulación estética y la moral establecida. Es decir, el poder estético proveniente de la naturaleza llega al preámbulo cultural separándose de la cualidad anti-ético-social.

La teoría cultural de Reich, influye de manera considerablemente decisiva en la estética erótica de los setenta y es que la sublimación efectuada en el entorno cultural fundamentalmente sobreviene solamente en la circunstancia de que no haya opresión sexual. Así bajo su contexto, se comprende que la sexualidad fuera rescatada como nueva perspectiva conciliar entre sí misma y la cultura, observándose el surgimiento en esta década de una estética erótica ampliamente representada y con la suficiente autonomía.

Así mismo, ciertas desviaciones sexuales que hasta entonces se habían considerado "perversas", quedan asumidas dentro de la cultura y en el ámbito social valoradas como inocentes y pacíficas; como ocurrió, por ejemplo, con la homosexualidad.

Ciertamente (la homosexualidad, ya sea congénita como adquirida) el efecto de que numerosos y destacables personalidades del tejido social (actores, músicos, pintores, etc.) estuvieran involucrados entre la gente que escoge la homosexualidad como forma de regular su identidad sexual, configuró una nueva visión del abanico de las modalidades sexuales del humano, dando lugar a la libre expresión artística de ésta y por lo tanto de su identidad estética. Y en verdad esto no ocurría en el ámbito occidental desde la tolerancia de la cultura griega.

Por otra parte, el movimiento feminista en los años sesenta comienza a señalar una concreta ideología social dirigida a la cristalización del avance de la afirmación de la sexualidad femenina: desde el inicio de las reivindicaciones feministas por el derecho social, la dignidad del sexo femenino viene subrayado por la emancipación de la subordinación sexual que mantenía frente al masculino.

Ya en el ámbito artístico, es sabido que durante la larga Historia del Arte de Occidente la inclinación estética de "Eros" está prácticamente copada por las propuestas que el poder masculino impone, esto es, la oficialidad de la identificación del cuerpo femenino como representante subyugado de la estética erótica. Y del "falo" como emblema de la preponderancia sexual. Y no es, hasta el periodo surrealista, donde algunas artistas, de modo humilde, comienzan intencionadamente a derribar tales parámetros estéticos.

A partir de esos momentos es cuando la conceptualización de la sexualidad según la subjetividad femenina empieza a descubrir su propia interpretación artística y es, en la década de los sesenta cuando se consolida y se acepta de forma asumible.

Es a principios de esta década cuando EE.UU. ya estaba acelerando una orientación inconfundible hacia la liberación sexual; la magnanimidad de los medios de comunicación y cierta apertura en los canones del público en cuanto a la libertad de expresión hace que tanto la representación del desnudo como incluso la cópula sea aceptado o por lo menos "no rechazado". Así, no solo dentro de la sociedad americana sino en cualquier parte del mundo occidental, parece que los artistas llegaron a sentir una cómoda posición de libertad que les permitía dar expresión plástica a sus fantasías sexuales.

"La Exposición Internacional del Arte Erótico" organizada por el Dr. Phyllis and Eberhard Kronhausen en Suecia y Dinamarca durante el año 1968, fue la primera muestra en el mundo que revelaba los cambios que había sufrido la estética erótica en esos años y mostró lo más representativo de las obras socio-culturales en torno al movimiento sexual ya mencionado. Igualmente la posterior fundación en 1973, de un Museo dedicado a albergar una colección de Arte Erótico en la ciudad de San Francisco afirma los primeros pasos hacia la comprensión social de la estética erótica.

La colección del Museo de San Francisco es sumamente extraordinaria, conteniendo más de dos mil obras que engloban, no solamente el Arte Erótico Contemporáneo sino también el Arte Erótico Oriental (Japón, China, India, etc.) que aporta sus cualidades relevantes al conjunto de la muestra.

Como ejemplo de representación de autores contemporáneos mencionamos los siguientes: (Ver lista adjunta)

- Ernst Hansen y Wihelm Freddie (Dinamarca)
- Max Walter y Ulf Rahamberg (Suecia)
- Roland Delcol (Bélgica)
- Mario Tauzin, Leonor Fini y Félix Labisse (Francia)
- Karl Appeal, Cornelis Dooloord, Horst Janssen y Pau Wunderlich (Alemania)
- Günter Brus y Vito Acconci (Austria)
- Mario Marini (Italia)

A partir de estos hechos, a los que se está refiriendo, como es el caso de la Exposición Internacional y la creación del Museo de San Francisco; el espacio público sustituyó el manifiesto histórico de la libertad de expresión artística del tema sexual, y esto ocurrió de forma multilateral.

El alledaño entre Arte y Pornografía empieza a ser cuestionado socialmente, porque el surgimiento del fenómeno pornográfico se desarrolló, casi de manera paralela, en ciertos Estados de la Unión, al igual que ocurría en algunos países europeos, como el caso de Dinamarca o Suecia y venía igualmente amparado por las premisas de la revolución sexual.

La relación entre la definición jurídica de pornografía (obscenidad) y la libertad de palabra e imprenta lleva a una disgregación oficial de ambos conceptos y expresamente se consolida al final de los sesenta.

A la puerta de los setenta, en EE.UU., la acumulación de diversos factores como: el progreso en la investigación de la sexualidad, el retroceso tanto del poder religioso como el de la "doble moral", la transformación cualitativa de la cultura social y además la conmoción política y la influencia internacional, condujo a modificar la determinación jurídica de la pornografía en los siguientes términos: que "... no se demuestra 'la obscenidad' a no ser que se indique absolutamente 'el valor social' compensativo ...". Esto significaría, en efecto, que la censura anterior dirigida a las obras de Arte y a la Literatura que involucrasen el valor tanto estético como social, llegase a desaparecer.

Es evidente, sin embargo, que ha sido complicado juzgar la valoración artística de la manifestación sexual en una sociedad cataclista; se consideran estéticas las escenas amorosas en el arte de Rembrant o Picasso, pero ¿cómo es el caso de otros pintores y fotógrafos? (lam. 84 y 85).

Ciertamente, solo el artista que guarda el poder estético del erotismo, y, al mismo tiempo, lo hace comprensivo y creativo, puede lograr aquella valoración social en su obra.

En todo caso, el poder estético de lo erótico siempre fue requerido en lo íntimo del artista y tal fundamento viene a reflejarse al fin en la representación plástica, sea aquella considerada como valor social o no.

Indudablemente existen grupos minoritarios (intelectuales liberales) nacidos en la sociedad contemporánea que consideran que tanto el reconocimiento puro de la misión sexual como la manifestación más desprendida son substanciales para la existencia afirmativa del individuo, la salud mental y el progreso social, y cuyo contexto alcanza a la conclusión de que aún la expresión sexual que

involucra cierta estimulación sexual es insuficiente para perjudicar la libertad del individuo y convertirse en adversario de la sociedad, ya que existe la posibilidad de percibir la valoración estética de modo positivo.

Tal concepto de la expresión sexual dentro del ámbito plástico, sin duda fomenta el desarrollo y la exposición internacionalizada del Arte Erótico, no obstante la realidad es bien distinta, debiéndose recordar la existencia de la presión, que en este sentido, presentan numerosas voces de críticos conservadores, gran parte del público y grupos religiosos tradicionalistas, que temen el desorden moral que pudiera apadrinar la representación de lo sexual.

El Dr. Kronhausen relacionó las observaciones anteriores de manera concisa en lo que fue el preámbulo para el catálogo general de la "Colección del Arte Erótico" publicado en 1978, de la siguiente forma: "... si se emprende la actitud de oprimir el Arte Erótico, a la sociedad no solo se la priva de una fuente potencial de crecimiento y visión clara; sino que además impide el desarrollo de la producción artística y obstruye un canal vital de comunicación ...".

Así, el espíritu liberal de la post-guerra lleva a la conclusión de que la representación artística del "Eros" se vincula con la emancipación tanto sexual como vital del individuo, dirigiéndole hacia una experiencia sana y feliz y que tal evento no se realiza sin un alto grado de democratización política y económica.

En este sentido, la estética erótica se muestra como una revolución relevante, tanto artística como social dentro del ámbito occidental.

Ahora bien, aparte de tal transformación conceptual, el cambio de la norma social instituída no fue una realidad

completa; como reacción cabe destacar la relación surgida entre el Arte y el feminismo radical de EE.UU.

Algunas artistas femeninas de la época, saliéndose del papel objetivo de la "Musa Surrealista", intentaron tomar medidas y entrar en el territorio del prestigioso mundo del Arte.

Lucy R. Lippor nos informa de tales factores en un artículo escrito para "Art in America" (nota 46), destacando sobretodo, la circunstancia discriminatoria que llevaba en el mundo del Arte a las artistas de su sexo; y que resumimos de la siguiente manera:

- La baja confianza hacia el sexo femenino en su educación y rigor artístico.
- La artista casada o madre queda ignorada a pesar de su talento artístico.
- Si sus obras comienzan a denotar alta calidad, ellas reciben de modo coactivo y personal, las etiquetas de "poco femeninas" o "singularidad", en el mejor de los casos.
- Por causa de ser mujeres, se las identifica antes como "objeto sexual" que como artistas.
- Se las identifica orbitales a hombres circundantes, (ejemplo el caso de Leonor Calington como amante de Max Ernst).
- Los galeristas rechazan a la mujer artista, sin ver siquiera las diapositivas de su obra, por la dificultad de venta.
- Etc.

Así resulta que el feminismo radical proyectado en el Arte Erótico se enfrenta a la dualidad de provenir de una mujer y de ser erótico.

En todo caso, el Arte Erótico feminista, que intenta manifestar la propia originalidad estética de la sexualidad femenina se convierte en portavoz cultural, y es un acontecimiento muy nuevo y revolucionario dentro de la historia de la estética erótica.

El simbolismo sexual de Georgia O'Keefe, es ejemplo, a pesar de haber sido menospreciado por los críticos coetáneos a ella, simplemente por provenir de la creación femenina. (lámina 36).

Como reacción necesaria, a partir de los sesenta, se resuelven ciertas artistas como Judy Chicago, Miliam Schapiro, Hannah Wike y Barbara Rose, planteando la "Iconografía Vaginal"; tanto por un intento de cambio en la idiosincrasia de la estética erótica como por un firme propósito político de reivindicación femenina. (lam. 87).

El origen de la ideología de este grupo de creadoras se versa en el concepto de que "se debe suponer un Estado sumamente neutral a fin de que el Arte se forme a sí mismo". Además y como consecuencia de represiones anteriores, ellas, pretendieron sobrepasar la simbología del virilismo freudiano, que tiene al falo como cualidad activa y a la vagina como pasiva; mediante la manifestación plástica de la vagina como elemento activo y dando protagonismo temático a la modalidad sexual del orgasmo del clítoris.

Por otra parte, no se puede negar que tal ideología feminista, demostrada en las manifestaciones plásticas de Chicago y Schapiro, tengan la característica de remedio urgente contra la contradicción modernista.

Lisa Tickner (nota 47) hizo un interesante comentario referente al "Dinner Party" de Chicago (muchas feministas aún se inclinarían hacia la misma consideración); "La disposición del símbolo de la sexualidad femenina, dentro del contexto habitual, solo conduce a la especulación; o sea, esto se exterioriza más que como estrategia estética y política como concepto cumplido de la "distinción del sexo.".

No obstante, se observa, en la modalidad plástica feminista un contexto político y de reivindicación aparte de su función principal de recrear una actividad estética de lo erótico propia de su sexo.

Pero ante todo, la estética erótica feminista de cumplido modo social ha sido producto de un sentimiento de misión fatal y trágica; que llegó en un momento tardío, precisamente cuando la contradicción modernista comienza a resquebrajarse, formalizándose en una aceptación de la variedad. De hecho, la generación de los sesenta se identifica con el momento en que esa contradicción cultural empieza a fomentar de modo inmediato la más profunda reflexión estética en el ámbito de la expresión artística.

Afirmándose en esa contradicción, se constata claramente la referencia contextual de lo sexual con el Arte Pop; la estética erótica en la cultura, tanto de EE.UU. como de Europa, ya no es la sustancia aislada de una imagen visual orientada al público, sino a los consumidores.

En realidad, es imprescindible referirse a la influencia americana que inundó todo ese momento y que convirtió en medio comercial cualquier estilo de sexualidad.

Cuando la revolución sexual provoca la fluctuación del orden sexual, las efusiones de vapor oprimido en todas las capas de la sociedad produce el fenómeno del "levantamien-

to de lo pornográfico". Convirtiendo el verdadero sentido de la libertad sexual en producto que se puede vender; así nacen revistas, fotografías, teatro de carácter pornográfico, sin ningún contenido aparte del sexo por el sexo.

Shunsuke Kamei marca su crítica sobre las películas pornográficas americanas de la siguiente manera; "Las películas pornográficas en EE.UU. muestran particularmente la reiteración extrema del movimiento corporal. La mayoría de los japoneses dirían que es insoportable, porque no se observa en ello vinculación delicada de sentimientos, ni emociones humanas, tales como el amor y el odio." (Nota 48).

En realidad, este criterio nos demuestra de modo directo, que concepto sexual era el generalizado en los sesenta, en el que al fin prevalecía la visión masculina (occidental) del sexo.

Así las revistas como "Play Boy" rehicieron una representación sexual dirigida a la masa y lo que hasta entonces era sospechoso y secreto se convirtió en decente y digno para los consumidores, además envuelto en un aire sofisticado y resplandeciente.

Su contemplación, entonces, lleva sustancialmente a cierto entretenimiento (como en épocas anteriores de la Historia) y por lo tanto en ello no se encontraba especialmente el factor de la consciencia de la revolución sexual que se confrontaba resueltamente a la moral convencional.

La representación sexual fue coaccionada y pasó de contener una estética erótica "sana" a ser la posibilidad de la compensación social. La modalidad sexual de este último caso, involucra el factor de decoración y se aleja de su cualidad que lo vincula al origen vital.

En otras palabras, convierte al público en simple consumidor de un estilo sexual producido por un tercero.

Aunque se sigue observando el borde conceptual entre la manifestación artística y la ofrecida por los medios de comunicación, su interrelación explícita produce una nueva estética erótica; así muchos artistas representativos de la época comenzaron a interpretar los objetos reproducidos de la sexualidad popular como estilo artístico, ejemplos serían: Allen Johns (Reino Unido), Richard Lindner (Alemania), Tom Wasselman (EE.UU.), Mel Ramos (EE.UU.), Andy Warhol (EE.UU.), Larry Rivers (EE.UU.), etc.

A pesar de los diferentes códigos en el procedimiento plástico y focalización artística, de todos los nombrados en el párrafo anterior, se observa claramente un punto en común referente al estilo sexual representado y que viene a ser un reflejo de la distracción consumista en torno a la estética física femenina. (lan. 88, 89, 90, 91, 92 y 93).

Se ha referido, en otro capítulo, a los aristócratas del siglo XVIII y a su afición al encargo de la representación plástica de la sexualidad corporal femenina de un modo despejado, eyectadas bajo las modalidades estéticas como las de Lemoyre y Boucher.

Igualmente, esta vez resulta que el público, y en especial los hombres, escogen la voluptuosidad del juego como el sueño de una vida consumista. Pero, lo curioso es que la imagen de lo femenino manifestada por los artistas "Pop" carece de la elegancia, sutileza y humildad que se observa en la iconografía del tema en el siglo XVIII, en cambio, se destacan por la introducción en los personajes de una mirada desafiante con la que se pretende dominar psicológicamente al espectador.

Así la expresión circunscrita al rostro del modelo, que, según parece, desea solamente la delectación amorosa, está acompañada de una representación franca y directa; mostrando precisamente la transformación radical de la estética erótica tras la revolución sexual.

Como consecuencia, y del mismo modo, se encuentran otros elementos corporales liberados parcialmente del rechazo perceptivo, gracias a este viraje de la "doble moral", a menudo obras eróticas de "Pop" hacen subrayar al cuerpo parcialmente descubierto, mediante los materiales heterogéneos a la piel humana, como ropa interior, medias, zapatos, etc., pero dejando ver los pechos, el cabello del pubis, los muslos.

Entonces la estética erótica procedente de "la sexualidad popular" se proponía, en el ámbito artístico, a la ostensión de la libertad a través de lo impulsivo y sofisticado, que consigue no quedarse en la marginación gracias a un carácter ilustrativo.

En realidad la creación de aquellos artistas estaba destinada a una nueva averiguación sobre la sexualidad plastificada mediante un tratamiento objetivo del físico femenino. Por lo que su iconografía encierra cierto manifiesto de lo erótico; la brillantez de las piernas, la textura tersa de las botas, no solo guardan conceptos del fetichismo sino que formulan la nueva determinación del afán sexual.

De hecho Johnes explica en una entrevista dedicada al catálogo de una exposición realizada en Japón: "Cuando he visto a Hockney en Nueva York, me enseñó algunas 'revistas para hombres' y sufrí un impacto definitivo, -la verdad es que, al principio, tuve la misma reacción que la gente vulgar, parecida a la sensación de 'sacudida' o 'disturbio tonto' ante una película 'Y'-, después de haber observado

varias de ellas, las considero no solo como modo sexual, sino, que siento cierta responsabilidad de introducir su iconografía de modo directo.

En efecto, el fetichismo no me dirigió a la representación pictórica de ellas, sino, sería correcto mencionar mi afición hacia el borde afilado (hard-edge) que hizo me inclinase a manifestar las piernas femeninas".

Aunque no es nada nuevo, para la estética erótica, la actividad de vincular la configuración vigorosa de elementos pseudoeróticos relacionados con lo humano, específicamente y sobretodo de lo femenino, la visión materialista que determina el erotismo como fenómeno corpóreo describe a la generación del "Arte Pop". Y tal experiencia desemboca en un incentivo que invita a los espectadores a probar la estética sexual propia y además las de los artistas eyectantes.

Otra cualidad común que mantienen, tanto la modalidad sexual materializada por Johnes como las imágenes de Richard Lindner (1901, Alemania) es la representación de mujeres colosales embuidas en corsés ajustados y calzando zapatos de altos tacones, llenas de una sensualidad amenazante. En realidad es observable en los iconos eróticos de Johns y Lindner no solamente la fijación substancial de los propios propósitos estéticos sino también la incorporación de la transformación psicológica sobre el concepto en torno a la femineidad y que no había ocurrido hasta tal época.

De hecho, pocas veces se había discutido referente a la correlación entre el Arte feminista y el Pop. No obstante, se advierte en ciertas obras de los artistas mencionados, la reacción contextual al Arte feminista que demuestra eminentemente cierto escepticismo social y la averiguación ideológica como premisa artística.

La manifestación artística en torno a la identidad de la sexualidad femenina propuesta en la corriente del movimiento feminista de post-guerra toma un método un tanto improvisado argumentado casi exclusivamente por el orgasmo femenino. Por lo que la consciencia de los artistas masculinos lo traducen en cierta tendencia al masoquismo y a la penitencia en el Arte.

Así los artistas se ven justificados en sus configuraciones de lo erótico, además los medios sustentan la idea de la mujer de goma, pacificadora artificial.

La crisis social de la identidad fálica, reacciona dirigiéndose a una interpretación positiva mediante la sustitución de la verdadera sexualidad femenina por la manifestación del erotismo popular incorporado dentro de la parodia del consumo.

En 1962, Ramos pintó chicas de tamaño gigante, de oropel y sonrientes combinadas hábilmente con emblemas publicitarios de comestibles. Mas tarde, este mismo autor, ha ensanchado su visión incluyendo carteles de algunas de las descripciones de desnudos realizados por los grandes maestros pasados, como Velázquez, Boucher y Manet, esta serie es titulada "Salute to Arte History" (Saludo a la Historia del Arte). En este último trabajo, se observa que tal intervención del hecho institucional e histórico involucra cierta parodia, pero lo paradójico es que irónicamente demuestra cierto vínculo entre la inclinación a la apropiación de lo histórico y la revolución sexual de la post-guerra.

Por otra parte, la serie llamada "Great American Nude" de Wassermann es considerada como el tributo más comprensivamente pagado al sexo comercializado; fueron estas obras exhibidas en 1960 e incluyen una gran imagen femenina de frente, con zonas coloreadas al estilo de Matisse y

formas sinuosas y sensuales al modo de Modigliani. La mujer de la serie es despersonalizada y está materializada de modo que sus componentes eróticos están descritos, -boca pintada en rojo, tetas infladas por el éxtasis sexual y cabello en el pubis.--.

Lo más fascinante sobre tal tratamiento de lo femenino es que el sujeto pierde su propia provocación para pasar su atención por encima de lo erótico; Wassermann mismo afirma; "un pezón por sí mismo pierde su significación y efecto. Si ella (la modelo) se coloca boca arriba, el pezón parece como una montaña".

Igualmente es vivamente aparente la marcada relación con el desnudo del "comics" y las vallas publicitarias gigantes, con semblantes sin expresión, propias de artistas como James Rosenquist (1933- , EE.UU.), Roy Lichtenstein (1923- , EE.UU.) y otros artistas Pop.

Es también significativa, la visualización simbólica de cierta estética hedonista sobre el mundo "Mass Media" en el retrato policróico de Marilyn, fabricado por Andy Warhol (1930-1987, EE.UU.), en el que su semblante fabulizado nos demuestra una sexualidad despersonalizada y, al mismo tiempo, muy común, que tiene el destino de ser consumido repetidamente; así mismo, se identifica con la producción en serie cargada del sueño dorado capitalista.

Sobre todo, el objeto sustancial de la obra mencionada no consiste en la polémica social, sino que está dirigido a la convalidación aguada de la vida real del consumo y que ganó el acceso desinteresado a los conocimientos intelectuales americanos. Por otra parte, Warhol reitera la imagen erótica empleando el medio de la imprenta, teniendo como original pruebas sacadas del "Blue Movie" (Cine Pornográfico), y hace caracterizar a la América contemporánea como una sociedad "natural" inclinada hacia objetos y gustos estéticos, placenteros.

Como se ha resaltado hasta ahora, la estética erótica en el Arte Pop, deriva de la instrumentalización de cierto placer sensato y refinado, cuya función objetiva está dirigida a provocar gozo, diversión y entretenimiento al público en general e intenta aumentar una felicidad sensata involucrada en la sociedad de consumo, donde el mayor énfasis proviene de lo inmediato, visual y ruidoso, desatendiendo cualquier representación sutil, emocional o estilista.

Aquí, parece adecuado rescatar el comentario sobre el mercado del Arte que ejecuta Jon Huer y que igualmente explica el desarrollo de la modalidad estética de lo erótico como diversión en su sentido físico: "Justamente en nuestra sociedad, donde nuestros instintos 'naturales' son constantemente acentuados en la plaza del mercado, nos interesa más lo estético que el Arte.

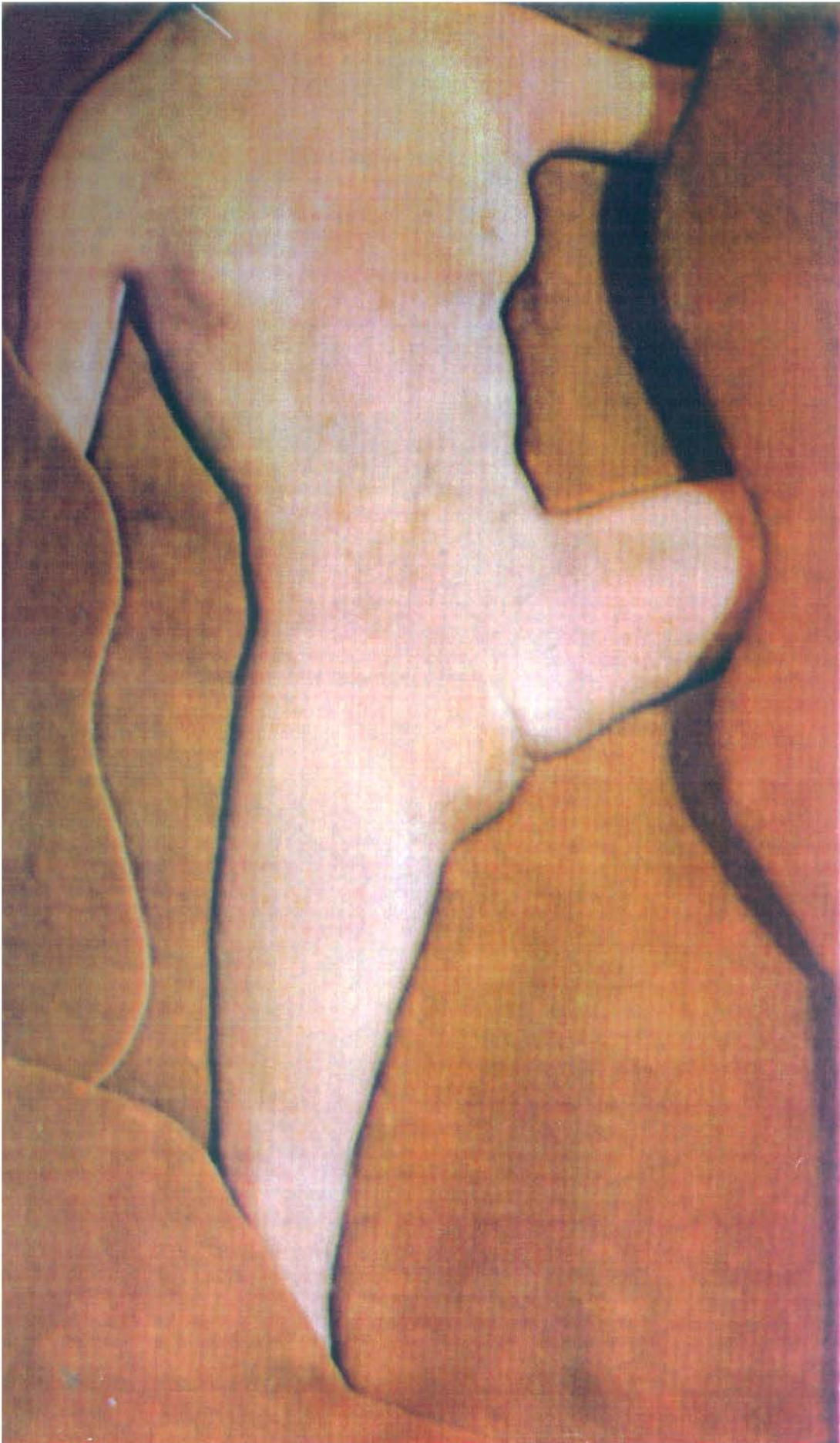
En lugar de artistas tradicionales, tenemos la prominencia de 'entretenedores', aunque podría llamarles artistas". (Nota 49).

De hecho, la estética erótica muestra, en la cultura occidental de la época, cierta conquista proletaria o más bien de clase media. Después de que el Arte demostrara no ser paradigma de la humanidad, los deseos de los sentidos se imponen en él, así mismo le ocurre al individuo que toma esta única dirección como identificación de la gran belleza y placer.

No obstante, aunque existen coetáneas otras formas de contemplación ideológica del tema erótico, como por ejemplo el movimiento Neo-dada, el arte Conceptual, etc., ningún fenómeno artístico alcanza, en aquel momento, a asumir la antropología visual incrustada en la diversificación sexual como el Arte Pop; en el que se tratan los aspectos más variados de la estética erótica y de la versatilidad modal de la sexualidad humana, observándose cierto flore-

cimiento lingüístico del "neo-erotismo", ejemplos son los motivos puestos al uso a través de conceptos como la pornografía artística, el feminismo, la homosexualidad, el entretenimiento público o la publicidad.

83. Marcel Duchamp; Cuero pintado
sobre relieve en yeso montado
sobre terciopelo, 1948-49.



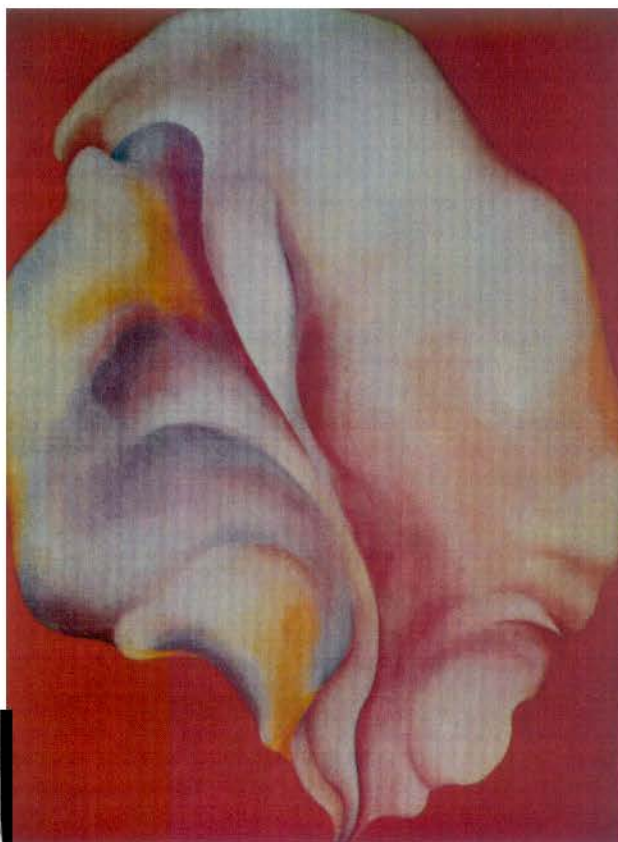


↑ 84. Pablo Picasso: Satiro persigendo a una donna, 1962

↓ 85. Pablo Picasso: Los Amantes, 1969



→ 86. Georgia O'Keeffe: Concha en rojo
1931.



← 87. Hanna Wike, La artista junto a
sus obras.



→88. Allen Johns; Mujer Curiosa,
1964-65.



→89. Richard Lindner: Ice.



→ 90. Tom Wesselman:
Great American Nude
#91, 1967.



↓ 91. Wasselle Ting: sin título, 1961



→92 .Mel Ramos: Mis Corn Flaks
1964



→93 .Larry Rivers: Muñeca, 1970



3. DESARROLLO ANALÍTICO DE LA ESTÉTICA Y LA SEXUALIDAD EN

LA CULTURA POST-MODERNISTA

3.1. PREFACIO

Trás la post-guerra del 45 queda consolidada la sociedad de consumo; y con ella viene la supremacía, como protagonista social, de los medios de comunicación de masas. Deteriorándose notablemente las iniciativas de los intelectuales en favor de lo popular, así en el ámbito estético de la ciencia filosófica se produce una pérdida de poder en su difusión.

El Arte Pop demuestra de forma tangible el párrafo anterior, sus modos son conducidos bajo una estética populista y crea una situación cultural desconocida en el siglo. Su fundamento es la masa y su poder el consumo; por lo que queda integrado rápidamente en la sociedad de economías liberales.

Como una de sus consecuencias, se observará, la repulsión contrastada, que se genera en su transición estética, contra cualquier concepto que valore la cualidad de la modernidad. Surgiendo un nuevo movimiento artístico que se subleva contra la estética perteneciente a la élite, que llevaba la batuta de la red de las organizaciones culturales, sea Universidades, Museos, Galerías de Arte y de otras Instituciones Administrativas o Fundaciones.

Por otra parte, el Expresionismo Abstracto (en todas sus modalidades internacionalizadas) se puede interpretar como un vestigio estético del pasado, esto es, del Modernismo. Así no es de extrañar que las generaciones posteriores a los "60" lleguen a encontrarlo incomprensible, sofocante y moribundo.

No obstante, esto no significa que la estética modernista tienda a extinguirse o a ser sustituida por la estética popular, sino que, queda como principio el origen de que algunos bordes o discernimientos culturales, que antes se tomaban de modo concluyente, ya no son tan válidos, y sobre todo, la diferencia antecedente entre la cultura superior y la cultura popular (o vulgarizada) se va disolviendo, del mismo modo que se produce la dificultad de trazar que medios traen la figura artística intelectualmente sublimada o la figura comercial del Arte.

Si se reflexiona sobre lo anterior, es presumible que a la estética modernista, incluyendo la correspondiente al sexo, le haya quedado el papel de "provisión", esto es, se echa mano de ella para ponerla a prueba bajo otras experiencias. Se recurre a la tradición, no para continuarla sino para someterla a la sublevación y así encontrar un pretexto de innovación.

En el ámbito artístico es ya una realidad la subversión continua, y data de los movimientos de vanguardia histórica como el Dadaísmo o el Surrealismo; que pusieron en el vértice al Modernismo y tenían como perspectiva romper con el inexplorado orden estético, ansiando la invasión en el territorio incógnito de lo anti-histórico.

Al mismo tiempo la precariedad social de las dos grandes guerras y la aceleración del progreso científico produjeron una estética popular tirante inclinada a valorar lo momentáneo, fugaz y resbaladizo. Así la estética erótica se revelaba crudamente dentro de la manifestación artística del contexto antagonista, extraída casi exclusivamente del salvajismo incoherente.

La transformación quedó señalada especialmente sobre el motivo de la sexualidad y de modo paradójico el poder destructivo de la estética sexual modernista llega a su fin bajo una mutación no menos violenta, aunque sea antagonista.

En efecto, el espíritu de la nueva estética popular brota de las tendencias modernistas de carácter anárquico, tomando el nombre de "Revolución Cultural". Y esto se observa en las expresiones artísticas del Neo-Dada, Arte Pop, Informalismo, Nuevo Realismo, etc.

En relación con la sexualidad es de relevancia la experiencia artística de Yves Klein en sus obras tituladas "Antropometría" en las que mujeres desnudas y bañadas en color aprietan sus cuerpos contra los lienzos. En estas manifestaciones, la sexualidad convierte su cualidad expresiva en otra substancial y la impotencia protagoniza una valuación moral protegida por el énfasis contextual. (l. 94).

En todo caso, lo que distingue la "Existencia" de la sexualidad en los movimientos Neo-Dada mencionados del Dada de principios de siglo, es la afirmación de la estética decorativa. El cambio se produjo ante el límite del Dada; si se persigue denodadamente solo lo conceptual se abandona la manifestación artística.

Marcel Duchamp comenta lo siguiente sobre tal transmutabilidad de la anti-estética convencional: "cuando descubrí el 'Ready Made', intenté desalentar a los cachivaches del ámbito estético. Sin embargo, los neo-dada se aprovechan del 'Ready Made' hasta encontrarle un 'valor estético'".

Llegados los setenta, no se ha podido menos que reconocer que la estética modernista ya provocaba una resonancia sumamente débil.

Neo-conservadores de EE.UU., llegaron a ilustrar la teoría de que el subjetivismo de modo anti-histórico a base del principio estético dedicado a la ejecución propia, nunca concuerda con el contexto tanto estético como ético del comportamiento cotidiano y de su cualidad materialista y racional de la sociedad post-moderna (nota 50 - Daniel Bell- Contradicción Cultural del Capitalismo).

Siguiendo con los conceptos de Bell, se considera que la cultura a la forma modernista provoca una hostilidad contra la costumbre y moralidad de la vida cotidiana bajo la coacción de la demanda, sea ésta económica o política, debido a que en el fondo se apacenta de un último motivo hedonista.

Pero la paradoja es que el hecho de tal contradicción cultural que los neoconservadores proclamaban no fuese aclarado en la razón socio-económica, que sin duda transformó el comportamiento general en favor del consumo, la consecución de objetivos y el tiempo libre; sino que fue explicado, por el problema de otros fenómenos sociales, como el hedonismo, el narcisismo o el desprendimiento de la competición.

Peter Steinfeld se refiere sobre el estilo del nuevo pensamiento estético de los neo-conservadores en los siguientes términos: "... la polémica arranca la máscara de todas las cosas que insinúan una inclinación antagónica y si se averigua a fondo su lógica, en realidad lo que se intenta es unir diversas figuras que no siempre tienen que ver; el Modernismo con el Nihilismo, el movimiento feminista y la campaña de defensa de la homosexualidad, con el derrumbamiento familiar ...". (The Neoconservatives - New York - E. Simon and Schuster. 1979).

Todo esto parece indicar que el impacto estético de la sexualidad modernista tocó fondo en los setenta, quedando el sexo fuera de la manipulación moral, pero en realidad todavía existían flujos reaccionarios de gran fuerza, visiones de lo que es el desnudo trastocadas y reflejos del sexo como consumo.

Si se reflexiona sobre los comienzos del siglo, la estética erótica tuvo un contexto crítico en referencia a la incompetencia entre la armonía del mundo estético y la sexualidad humana. Poco tiempo después resultaba que es-

tos dos elementos se conciliaban esforzadamente mediante el proyecto Surrealista. Su explicación está en la consecuencia de que la interpretación estética empieza a identificar la experiencia subjetiva excluyendo toda base universal.

Mas tarde, el espíritu antagónico contra la moralidad burguesa y la opresión sexual, que se observa hasta principios de los setenta, se va extendiendo poco a poco también a la clase proletaria, aunque fuera en principio a iniciativa de intelectuales, para configurar una consumación cultural de la estética erótica de ámbito post-modernista basada en el consumo, en contra de nuevo de su origen y llegando a la explotación popular.

Por otra parte, bajo las circunstancias de haber perdido la confianza en las convicciones y valoraciones emergentes del espíritu antagonista de los "70", se preconiza desde distintos puntos que las actividades culturales de los años "80" están carentes de perspectivas y de opinión, lo que ha dificultado el inicio de una nueva estética.

Esto podría explicarse contextualmente bajo los parámetros de los mencionados neo-conservadores americanos que fundamentan los tiempos de la post-modernidad en su incapacidad para reaccionar frente a la modernidad cultural, dando prioridades distintas a la sociedad.

¿Porqué se tiene el sentimiento de que la cultura de la modernidad se ha interrumpido?

¿Porqué la modalidad estética de lo erótico, considerada por su poder explosivo, ya no es tan cuestionada tras el Surrealismo?

Dentro del territorio estético, el Surrealismo mixturó la metodología del Arte Moderno con la ideología destructiva de Dada. No obstante, el resultado es que sólo

abrió un camino a las sustancias combinadas de ciertos conocimientos especializados y nunca se auto-posibilitó para sumergirse en la vida cotidiana. Igualmente la estética erótica que generó estaba aún lejana de la comprensión social, quedando meramente compulsada en los ámbitos de la restitución artística.

Según comentario de Jurgen Habermas en "Modernidad vs Postmodernidad" (nota 51): " ... en la comunicación diaria (incluida la estética erótica), la significación comprensiva (Ciencia), la expectativa moral (Ética), la manifestación subjetiva (Arte) y su valorización, deben estar vinculadas entre sí. El proceso comunicativo requiere de la tradición cultural que engloba todos los ámbitos."

Estas palabras de Habermas justifican en cierto modo, no solo el valor de la estética erótica en la modernidad, sino también la interrupción de la influencia de ésta en la cultura en general, debido a la disgregación contrastada de Ciencia, Ética y Arte.

Como prueba de las consecuencias, la práctica cotidiana y sobre todo en su experiencia estética comienza a absorber del contexto de la sustancia popular y la aceptación de lo artístico desde la percepción del público (profesional de la vida cotidiana) progresa en dirección bien distinta a la de los críticos de Arte o profesionales de la estética.

De hecho, la diversidad estética tan asumida y nombrada genéricamente en los preceptos post-modernistas tiene su inicio y configuración en las manifestaciones artísticas del Arte Pop y el Foto-Realismo, que en definitiva se confronta contra la estética propia de los especialistas, ungiéndose en algo diferente e impregnado de lo popular.

En todo caso, se ha de considerar que el fenómeno de tal diversidad artística es un producto profundamente influido por las funciones relacionadas con una sociedad conformada por los medios de comunicación de masas, la desorbitada especulación y un capitalismo multi-internacional, en otras palabras, es la respuesta tomada después de deliberar sobre el fin del individualismo.

Fredric Jameson (nota 52) analiza el contexto a considerar del mundo diario, bajo la autoridad de la sociedad post-capitalista: "En la actualidad, estamos en la época del capitalismo sintetizado, que produce el hombre sintetizado o sea presenciamos la generación de la explotación total de la población, en tanto que el Comercio y el Estado está dirigido por la burocracia. Ahora ya no existe siquiera la subjetividad valorada, propiedad pasada de la burguesía."

Cuando se considera el momento del fin del Modernismo procedente de la experiencia propia y de la ideología única como fundamento del valor estético ¿Cual fue la visión estética del Arte Pop y del Foto-Realismo?

En cierto modo, no sería difícil caer en el dilema estético si solo se conceptúa la substancia social de la Estética Erótica desde el punto de vista contextual que se ha mencionado.

¿Qué sentido tiene la demostración de la modalidad sexual en el Arte Pop Post-modernista?

Según Jameson: "... hay otra razón, para creer en la hipótesis de que tanto escritores como artistas ya no podrían inventar ni un nuevo estilo ni un mundo que ya ha consumido sus invenciones artísticas ...".

En realidad, se ha de considerar que sería demasiado impetuoso proclamar el fin de la modalidad estética en torno a la sexualidad humana, después de observar la tradición histórica que arrastra tal configuración.

Por el contrario y a pesar de que la modalidad artística que se menciona, en general fracasó en la modernidad y sigue el destino que encierra el pasado o cambia súbitamente para mostrarse agresivo; la tendencia estética de la erótica post-modernista continúa pujante en medio del caos de la cultura populista actual.

Como teoría, el valor estético de lo erótico en el Modernismo fue catalizado en la novedad del escándalo (búsqueda del subjetivismo) y del mismo modo la sexualidad modernista se fue identificando con la cualidad antagónica y perversada. Por contra, en el contexto actual "nadie parece escandalizarse en la sociedad post-modernista de los proyectos de diversidad estética".

Lo lamentable es que después de existir el momento en que se ha considerado la posibilidad de volver a proteger por fin la cualidad sustancial de la estética erótica, la propia sociedad que lo propiciaba (los medios de comunicación) incorpora ávidamente la sexualidad humana al símbolo comercial.

Como ejemplo de tales hechos; no es difícil observar que gran parte de la publicidad actual consiste en buscar un concepto dentro del contexto psicológico procedente de la llamada estética erótica post-modernista, en este caso, la modalidad sexual configurada cumple la función de distraer al público y llevarle a la velocidad rítmica de la transformación de la moda y del estilo; teniendo como objetivo la consecución del uso previamente proyectado de los productos comerciales.

Entonces es, cuando el texto de la sexualidad humana parece haber perdido el propio contexto, quedando como iconografía de consumo.

"La obtención del poder de consumo se identifica con el poder sexual". (John Berger 'Ways of Seeing', nota 53).

Sobre todo, la publicidad, tanto televisiva como la expuesta en revistas, indudablemente, nos muestra el ambiente paradigmático del procedimiento con el que la sociedad post-capitalista se introduce en el territorio individual de cada individuo, o sea en la órbita de lo popular. Y lo que es más curioso, bajo este sistema resulta que el público se identifica con aquellos modelos y modalidades sexuales expuestas aún cuando su realidad individual diste mucho del carácter fantástico con el que se le presentan los conceptos de sexualidad. Es como si se conectara un mecanismo extremo de reafirmación en el que sentirse identificado y seguro.

Por otra parte, se tiene como aceptado que los medios publicitarios eviten la Anti-estética erótica convencional, esto es, la obscenidad, quedando en la parte oculta de la sexualidad. Referente al tema, Jean Baudrillard discute sobre la obscenidad soterrada que los medios han desviado de su concepto histórico, recurriendo a cierta teoría expuesta en "El Extasis de la Comunicación" (nota 54); "... me refiero a la obscenidad de lo perceptible, no de lo visible, o sea que lo visible se ha disuelto en lo perceptible, al punto que tanto información como comunicación no guardan ningún secreto ...".

Así se considerará que el aspecto anti-estético de la sexualidad humana que está acusado de obsceno en la cultura Moderna, ha sido poco a poco sustituido por la obscenidad de la comunicación impasible y ésta pertenece ya a la cultura post-modernista.

En todo caso, mientras que la anti-estética de índole pornográfico mantenía, a pesar de ser ciertamente sustancial, cierta connotación intelectual, por pretenderla embuir dentro del silencio de la opresión; la modalidad sexual aparecida bajo el dominio de la cadena de supercomunicación, provoca un estado saturado de la superficie erótica al que se le puede imputar la necesidad de la seducción continua.

Por otra parte, es rigurosamente importante reconocer que el sentido de la visión supera a los otros por su poder dominante de la objetivación del mundo figurativo. Por lo que los medios de comunicación que han usado tal sentido para sus mensajes han producido cierta indigencia corporal en el momento del abuso del uso de la condición sexual; en definitiva, la substancia de lo físico se fue transformando en imagen corporal.

Así la corporalidad en su sentido sustantivo, -que Yves Klein sabe manifestar dentro del denominado "Nouveau Réalisme" de los años sesenta, culminando en lo subjetivo del movimiento "Action Painting"- es una conclusión de la estética erótica modernista y pronostica una próxima generación artística que se va a sustentar bajo la iniciativa de los medios de comunicación de masas de los sesenta.

En otras palabras, el orden estético en torno a la corporalidad anterior tenía su rumbo "natural" hacia la visión del espectador, mientras que bajo los conceptos post-modernistas desaparece tal dirección.

Si se aplican entonces las referencias de comparación que Foucault usó para expresar la imposibilidad de coexistencia de los tiempos historizados, se entiende que la transformación de la "substancia" de la sexualidad humana llevada a la imagen continuada no guarda ninguna relación con la estética erótica procedente del contexto modernista.

Este nuevo orden o desorden estético se va organizando como un conocimiento requerido en un momento específico en torno a los años 80, llamese post-modernismo, e igualmente se implica y depende de las estructuras nuevas de poder, a saber, el dominio de los medios de comunicación y la superioridad económica.

Entonces, la sexualidad humana se convierte en "información" dejando de considerarse en sí misma como objeto y por tanto perdiendo parte de su garantía de estimulación cultural. Encima, el principio de que la adquisición estética de la modalidad sexual es parte inseparable de la constitución del espíritu liberal se convierte en concepto del pasado. Así ambas, relativamente nuevas actitudes, transforman el status de la estética erótica en su cualidad post-modernista.

No obstante, esto no se refiere a que la modalidad sexual post-modernista subsiste como movimiento cultural autonómico, anti-histórico y anti-tradicional, sino que, si se observa afirmativamente, la estética erótica actual arrastra su energía tomando aisladamente conceptos modernistas a modo de gran collage. Pero aquello que coge al uso, no lo hace por concepto sino más bien por motivo exclusivamente estético, apartándose del contexto histórico.

Es decir, actualmente se procura vivificar modalidades sexuales modernistas derrochando la capacidad crítica que poseían hasta no hace mucho tiempo. En este sentido, se considera que la estética erótica post-modernista insinúa una integración sintetizada de las modalidades sexuales apartándolas de su globalidad para introducirlas en una experiencia aislada y sin disimulo, evitando el antagonismo estético con respecto al Modernismo.

Además en estas nuevas formas interpretativas intervienen otros dos conceptos que participan considerablemente; uno, a saber, la incredulidad sobre el "contexto cultural" y otro lo fragmentario y carente de "la subsistencia corporal", nacidos ambos a causa de la existencia caótica de los estilos dentro del mundo informativo y su alteración en las estimulaciones generales, que consigue acelerarlas con una velocidad creciente.

Ahora bien, sería preciso practicar una aproximación intelectual en torno a la estética erótica post-modernista, que se ha venido definiendo a rasgos generales, con cuestiones como: ¿qué aspectos se advierten en la manifestación artística que se basa en la estética erótica post-modernista, tanto en su vertiente individual como social?

Algunas respuestas serían:

- Parece una corriente que se reconstruye en el ámbito estético a partir de la redistribución de las modalidades sexuales, tratándolas de manera fragmentaria.
- Adquiere una posición artística en la que se palpa la reafirmación de una sexualidad heterogénea.
- Mantiene una demostración de la substancia modal de la sexualidad sin considerarla un objeto especial.

Ahora bien, la interpretación de la estética erótica post-modernista requiere también de los contextos y diálogos de la estética actual y su aproximación al problema artístico, así como la averiguación del paradero de la sexualidad post-revolucionaria y el aspecto psicológico formado bajo la figura social actual.

En todo caso, estos tres factores son básicos para incrementar el valor de la demostración en torno al pensamiento sobre la estética erótica en sí misma, ya libre de las tendencias modernistas.

En principio se ha de aceptar, que los contenidos de todas las motivaciones expuestas, no conducen a una nueva dirección de la estética erótica sino más bien al desarrollo cultural desproporcionado.

Si se recopila sobre los capítulos anteriores se observará que la cultura de la sexualidad humana, tanto occidental como oriental, nunca había sido autónoma del resto de los elementos sociales, pero del mismo modo, nunca la realidad económica y política había podido determinar todos los aspectos de la modalidad interpretativa de lo sexual.

Esta realidad apoyaría la aclaración teórica del tema en la era post-modernista; en efecto lo significativo concierne a la emancipación de la configuración estética de lo erótico y su distorsionada relación con lo social, que se aprecia en nuestro tiempo.

De todos modos, la cuestión no está del todo respondida y además se podría incrementar con otras como: ¿qué categoría artística tiene lo sexual en lo estético?, ¿el mundo visual de la sexualidad está todavía aterrorizado por otras formas de ver la cultura? o, ¿qué fuerza estética poseen las modalidades sexuales arraigadas en el populismo, como la homosexualidad, el feminismo, etc., o sea, los estilos que niegan el recinto estético privilegiado?



194. Yves Klein: Anthropometrie, 1960

3.2. PARÁMETROS DEL ARTE ACTUAL

Evidentemente, tanto por lo que se ha tratado hasta aquí como por la intención última de analizar la estética erótica de nuestros días, se ha de considerar significativa e imprescindible señalar la situación de los conceptos artísticos reinantes y su relación con la estética erótica post-modernista.

De modo cíclico e innato, la sexualidad como fenómeno socio-cultural ha mantenido la constante de inducir ciertas direcciones teóricas del Arte, igual en Occidente que en Oriente, marcando conceptos de representación y una estética particular. Igualmente en otros períodos del ciclo ha ocurrido el caso inverso, esto es, las teorías del Arte han introducido pautas en las manifestaciones socio-culturales de la sexualidad. Como ejemplos de ambos casos se pueden referir las siguientes situaciones: en el primer estadio se encuentra la muestra del Arte Erótico indio o chino, como paradigma clásico o el Surrealismo y el Arte Pop como referencia en nuestro siglo. En el caso posterior se incluye la ideología estética de San Agustín, la de Kant o la crítica artística de Nietzsche entre algunos ejemplos.

Hablando de nuestro siglo, después de Freud, pionero del análisis de la sexualidad humana como fenómeno psicológico, la sexualidad en los parámetros estéticos obtuvo de nuevo, el contexto antropológico como "la afirmación vital", extendiéndose tal concepto a lo largo de todo el siglo XX:

No obstante, la sustancia correlativa entre la situación de los conceptos artísticos actuales y la sexualidad expone un aspecto notable por el hecho de que el sistema social del post-capitalismo y la red "mass media" se han apoderado de la cultura como ya se mencionó en subtítulo anterior.

Cuando el Arte se hace testigo crítico y guerrillero de la sexualidad como fenómeno estético frente a la sociedad actual, interesa en todo caso indicar la encrucijada social del Arte que presenta el fin de siglo y que se interroga a sí mismo sobre la presencia de la super estructura estética en las manifestaciones sexuales de nuestro tiempo.

Así, en primer lugar se ha de fijar la atención en la dimensión social que lleva en general el Arte Actual y como segundo paso detenerse en las peculiaridades ideológicas de la situación artística acaecida a partir de los años ochenta.

Ciertamente el poder de divulgación social del ámbito del Arte Plástico actual proviene del aumento repentino de numerosos Museos de Arte, Galerías e Instituciones donde se celebran profusamente exposiciones y eventos artísticos, originando así mismo la presencia frecuente del artículo referente al Arte Contemporáneo en periódicos, revistas especializadas o no, y programas de televisión.

Peter Frank y Miguel Mcquency (nota 55), a este respecto afirman la transformación de la presencia social del Arte en su libro "Things new, old, reformed - Art for eighties (1987)" en los siguientes términos: "Tanto el Arte como los artistas empezaron súbitamente a entrar en la escena de los medios de imprenta y electrónicos, no sólo en periódicos y revistas de Arte sino también en gacetillas, programas de televisión y en publicidad."

En todo caso, es de suma importancia advertir que se trata de la primera generación que produce "la estrella" del Arte Plástico a través del medio de masas y no a través del llamado "criterio artístico".

Esta actividad responde en parte a la escalada del interés en las palabras del artista, de manera que la personalidad se ha convertido en algo tan importante como el objeto artístico.

Algunos autores y críticos de Arte Actual como Jeanne Siegel (EE.UU.) (nota 56) y Jungi Itoh (Japón) (nota 57) consideran que se ha permitido la validez de la metodología a través de la entrevista como para referirse al Arte.

La peculiaridad artística de la actualidad, en efecto consiste en la diversidad de conceptos, puesto que, el modo contrastado de los juicios individuales puede garantizar una visión "liberal" de la polémica artística. Un aspecto más de esta patente ambigüedad se obtiene de la disgregación de la clasificación del Arte, esto es, entre las "Bellas Artes" o parnasistas (apartadas de la utilidad vulgar) y las "Artes Aplicadas" y su correlación con el Arte Pop, que resulta descomponer el periodismo versado exclusivamente en la interpretación crítica especializada de los expertos.

Por otra parte también responde a esta cuestión la generalizada aceptación de la aproximación conceptual en la creación artística, o sea, la necesidad de la presencia de la modalidad personal del concepto del artista incorporado al texto de su obra.

Este fenómeno, al que como se ha dicho confluyen varias razones para su existencia, se ha de considerar dentro de las dimensiones sociales del Arte Actual como una de las demostraciones terminales del Post-modernismo, confiriéndole de tal modo un carácter pluralista y anti-nuclear.

Ahora bien, para apreciar las peculiaridades estéticas en la situación artística actual se precisa profundizar en el lenguaje del "Arte Conceptual", porque su reflexión alcanza, primero la disgregación dentro del Arte y segundo la segregación intencionada con el mundo formal.

El Arte Conceptual se extendió de modo internacional hasta mediados los setenta (aproximadamente, dependiendo de cada país) y no es sorprendente considerar que la integración artística del concepto sobreviniera originalmente de la realidad estadounidense como respuesta crítica a una sociedad que se aleja de la praxis ética, sea el caso Vietnam, el asesinato de Kennedy, el escándalo oil-shock, etc.

Así es, que "la idea" y "la mente como objetivo" respaldados por la tradición duchampiana se vinculasen de modo incontrovertible al discurso del Arte, quedando para el público el problema de re-definir la experiencia artística.

A pesar de su extremada diversidad de expresión, la estética casi unánime de la actividad conceptualista es un énfasis sobre el lenguaje y convicciones textuales, quedando la experiencia plástica y la delectación de los sentidos, en gran medida, al margen del motivo o, en todo caso, simulando un papel secundario e inesencial.

Ciertamente, en alguna medida, esta actitud más tarde fue heredada por el fenómeno artístico post-modernista adoptando ciertos componentes, como: el uso del humor y la ironía en la interpretación del sistema, o la incorporación de medios como la fotografía, el video, etc., además de la utilización del lenguaje corporal, observable en el "Performance" o el "Body Art".

Pero volviendo al Arte Conceptual, ya antes de mediados los setenta, algunos artistas y críticos advirtieron que tal experiencia, ni democratizó el Arte ni eliminó el objeto de arte único.

Entonces el conceptualismo deja de ser la actividad dominante y empieza a coexistir en un terreno densamente poblado de pintura y escultura, mucha de ella figurativa, y el movimiento conceptual empieza a buscar nuevas vías que le desembocan en un retorno a "lo manual" y "personalizado".

Al fin, se ha calificado una época en la que los artistas demuestran gran atención, no sólo a la imagen sino también a su contexto, aprovechando lo intrínseco del conceptualismo. Ejemplos serían, desde la promiscuidad estilística del neo-expresionismo y las formas orgánicas de la abstracción biomórfica, hasta las imágenes recicladas de apropiación.

Otra de las características que destaca en la estética artística de los ochenta, quizá la más significativa, es la relativa a la simbiosis del aspecto personal con la creación plástica y la ampliación de temas, que contextualizan aspectos diversos al estadio anterior. Así se llega a tratar abiertamente "la sexualidad", "la muerte", "la religión", etc., mientras que la estética de los setenta consistía generalmente en la preocupación a nivel de la dimensión política.

¿Por qué ha surgido tal transformación cualitativa entre el Arte de los setenta y la década de los ochenta?

Una explicación que parece ser procedente, corresponde a la observación, que se ha elevado a paradoja, referente a lo reducido del ciclo de cuestiones políticas, cuyo objeto queda desfasado al poco de su manifestación, máxime cuando la tradición del motivo artístico estaba destinado a temas universales.

Sherrie Levine, artista americana que trata la apropiación de imágenes, declara a través de una entrevista, para la revista "Arts Magazine" de 1985, lo siguiente: "Ya no tenemos el optimismo cándido en que la capacidad artística puede conducir al cambio del sistema político, como ocurría con las ideas utópicas expresadas por los modernistas ... los post-modernistas, encontramos en la fe sencilla, algo muy emocionante, pero nuestra relación con esa simplicidad es necesariamente compleja ...".

Otra explicación del cambio procede de la intervención de los medios de comunicación sobre el Arte, que provocó inevitablemente una nueva situación; el diálogo entre obra y receptor queda roto, porque sólo existe única dirección, del medio al público, que se comporta exclusivamente como mecanismo receptor. En fin, que la comunicación psicológica del Arte en su sentido intrínseco, esto es, de persona a persona, resultó desvanecerse en favor de la mera información.

Jean Baudrillard, teórico de carácter nihilista, cree que las nuevas maneras de difusión del medio electrónico son directamente destructivas en su sentido y significación. Otras opiniones como la de Bárbara Krugar (nota 58), artista exponente de la confrontación con la sociedad actual, ratifica tales aseveraciones afirmando que los medios de comunicación de masas, sobre todo la televisión, han alcanzado tal paraje de fascinación que sus receptores ponen atenta la mirada pero no han visto nada, en otras palabras, la TV es una industria que manufactura ciegos. Igualmente, destruye todos los remanentes de asimilación, dejando solo una huella débil y vergonzosa de recuerdo.

En todo caso los post-modernistas intuyeron, y más tarde averiguaron, que la repetición de un estereotipo en el Arte resulta crear una figura no personalizada, sino que es un fantasma perpetuo con una presencia perdurable.

Desde luego, la contemplación sobre tal conturbación psicológica y socio-cultural ha posibilitado identificar el asunto estético con la intimidad del artista, de manera que la actividad intrínseca de las Artes Plásticas ya comenzó a ser considerada como diario modal concerniente a la relación artista-sociedad.

Igualmente la diversidad estética generada de aquella dualidad propone la incorporación de textos históricos que son parte del concepto del artista; así la actualidad queda connotada por la acumulación del pasado, de manera que se observa en todas las muestras de nueva estética post-modernista cierta preocupación con respecto a "lo anterior".

Achille Bonito Oliva (nota 59), crítico italiano y catedrático en la Universidad de Roma interpreta la identidad de las trans-vanguardias de los ochenta en los siguientes términos: "... esta tendencia se ha extendido internacionalmente, y devuelve la tradición de la pintura al Arte, trastornando el idealismo de progreso artístico manifestado en los setenta y ha adoptado una posición nó-mada sin ninguna ética privilegiada ni ciertamente de ideas. Las trans-vanguardias se han apropiado del pasado histórico del Arte, vagando libremente en todas las direcciones ...".

Hay que reconocer, para el tema que nos ocupa en el presente estudio, que la estética post-modernista en el Arte ha tomado parte de la dimensión tradicional a través de la constitución de la personalidad, que el artista hereda innatamente. Se trata de la estética legendaria de la personalidad y a propósito de la aparente paradoja surgida por la institucionalización internacional del concepto estético poseído por "los individuos", conviene tener en cuenta que el mundo actual, una vez recibida la señal de crisis artística, naturalmente tendió a buscar un agarradero sólido; así la imagen a pesar de su proce-

dencia tradicional sirve a este nuevo estado increíble de debilidad estética unidireccional y el asunto de la personalidad es considerado como un pequeño borrón estético en un mundo que no advierte el problema en toda su extensión.

Del mismo modo se ha de entender, por todos los matices anteriores, que ciertas peculiaridades teóricas del Arte post-modernista denotan una parte relevante de las manifestaciones artísticas por sus contextos y por tanto de las posibles modalidades sexuales del individuo artista, e igualmente es cognoscible que el lenguaje corporal y vital de la actualidad también acapara la visión caótica del post-modernismo y se resuelve como la reflexión emocional y analítica del concepto.

Como consecuencia tanto el comportamiento sexual humano como la manifestación artística actual tienen la cualidad de recogerse en una dimensión sociocultural, o sea, ambas presencias son fenómenos sociológicos y obtienen un legítimo reflejo cultural.

Así mientras que el hombre sea un ser sexuado y pueda expresar libremente su sexualidad, la creación artística irá ligada a lo vital, a pesar de las diferentes transformaciones que sufra en sus términos modales o conceptuales a lo largo de su manifestación.

Por otra parte, aunque como ya se mencionó, la realidad del Arte Actual viene presentada bajo la diversidad extravagante de la modalidad artística, valiéndose unas de las otras y eyectándose al mismo tiempo, hay que añadir que esto no significa que exista opacidad ni vencimiento de categorías o el fin de la deferencia del lenguaje artístico.

En efecto, se observa la característica social y el ánimo de progreso en ciertas manifestaciones artísticas actuales y de la misma manera la cualidad anti-social y reaccionaria en otras.

Así, ya no es posible apreciar el texto estético del Arte Actual sin reconocer la categoría contextual que vincula o contrasta lo personal con las manifestaciones, o dicho con otras palabras: el análisis intrínseco del Arte post-modernista requiere reflexiones sobre la formación sociocultural del creador a la vez que su involución dentro los medios de comunicación, la llamada subcultura, el diseño y la moda, etc.

3.3. DIMENSIÓN SOCIO-CULTURAL DE LA SEXUALIDAD ACTUAL

La posibilidad de una penetración honda y certera dentro de los conceptos de la estética erótica del Arte actual y de su propio texto emocional, precisa la ineludible reflexión sobre el comportamiento sexual humano como fenómeno socio-cultural y psicológico dentro de las coordenadas de nuestro tiempo, porque se ha de considerar que esta intuición sexual de la sociedad es origen del dinamismo estético en torno a la creación artística de lo erótico.

En la actividad del artista que crea cierta obra de caracter sexual dejándose llevar tanto por su impulso como por su estética, se observa muy a menudo cierta interacción de la operación inconsciente desprendida del propio juicio, de tal forma que su trabajo está directamente bajo la influencia innegable de la imagen creciente procedente de una parte latente de su psicología.

Así, en todo caso de manifestación cultural que intenta palpar la identidad propia de la sexualidad o la auto-realización, el predominio dinámico de la inconsciencia en la vida cotidiana, tanto privada como colectiva, se torna en algo fundamental, base del propio intento y substancia del mensaje.

De ahí que la presencia incuestionable de la estética erótica también obtenga un valor de estudio proveniente del aspecto socio-cultural que la sexualidad desarrolla

dentro de la sociedad, como se ha demostrado en los anteriores capítulos que analizaban la Historia de la estética erótica, tanto en Oriente como en Occidente.

Por lo tanto para seguir profundizando en la estética erótica actual es de rigor, en primer lugar, fijar los rasgos que afloran en la sexualidad de los dos últimos decenios. Después, como segundo paso, se detendrá la atención en la internacionalización que sufre también el erotismo, como fenómeno significativo para la estética erótica actual.

Para describir la situación en que se encuentra la sexualidad en la cultura post-modernista, se podría acudir a varias metodologías; por ejemplo, la descripción del variado costumbrismo sexual actual o la línea en base a los estudios estadísticos.

Sin embargo, se adoptará por una metodología de "concentración" para en la globalidad atender el vínculo textual del lenguaje artístico con la dimensión socio-cultural, teniendo como base la sexualidad humana.

3.3.1. LA "EROTIZACIÓN" DE LA SOCIEDAD

Es un hecho que a partir de los años setenta, el reconocimiento de la modalidad sexual ha sido parte de la vanguardia de la sociedad. Reflejo de esa gran apertura del tabú sexual lo demuestran el trato abierto que tienen tanto social como culturalmente los tópicos sensitivos y controvertibles tales como la homosexualidad, la violencia sexual, etc., aunque a veces exista la tendencia consumista y morbosa de tales manifestaciones. De cierta manera, la sexualidad como factor de comportamiento se ha potenciado enormemente en comparación a épocas anteriores y el concepto que se tiene de ésta se sitúa en un plano de conocimiento mayor a la vez que la diversidad obtiene el derecho de existencia y manifestación, debido a la divulgación de sus características. Por supuesto tales consideraciones vienen aparcadas en su contexto cultural sin entrar en posiciones morales o éticas de las que ha veces adolece patentemente nuestra sociedad y que involucraría una actitud "no-estética".

Por otra parte, decir que la sociedad actual está erotizada superficialmente no sería una afirmación anti-estética, aunque sí real.

Uno de los términos que sigue alimentando constantemente la sexualización del mundo actual es el comercial; o sea, la utilización oficial del sexo como lenguaje de atracción para la venta.

En todo producto que se lanza al mercado y del que se pretende hacer propaganda, desde la de leche hasta el automóvil, se contempla la posibilidad de introducir un sello erótico y muy a menudo este factor adicional es base de la campaña publicitaria; el erotismo es una técnica promocional que la sociedad actual utiliza por saber que cuenta con motivaciones consciente e inconscientes de la conducta humana.

La cuestión es que tal mecanismo de marketing va dirigido fortuitamente a incrementar el poder estético de la sexualidad.

Otro aspecto que también interesa subrayar como cualidad manifestada de la sexualización del mundo actual es "la extensión", al contrario del impulso sexual que mantuvo fuerza y agresividad antagónica al modo en que surgió en la modernidad.

No obstante, al ganar en extensión, la sexualidad en la cultura ha perdido en categoría estética. Históricamente hablando, la sexualidad mantuvo un conjunto armónico de "sexo", "eros" y "agape" como se observa tanto en Literatura como en la Plástica e incluso en los testimonios de las costumbres cotidianas.

Por el contrario, actualmente existe cierta tendencia a reducir la sexualidad al ámbito exclusivo del sexo, despejando los otros valores.

M. Vidal (nota 60) confirma: "Aparece en la configuración actual de la sexualidad una 'hipergenitalización' que no corresponde a la evolución normal y que de-

nota una regresión a una etapa sexual 'infantil' o 'pre-adolescente'".

De hecho, el protagonismo del órgano sexual desglosado materialmente de la personalidad se destaca profusamente en las publicaciones, anuncios televisivos, videos, etc.. La cuestión es que la "hipergenitalización" no se muestra sólo en estas informaciones visuales sino también en la comprensión integral del fenómeno actual de la sexualidad. Según M. Foucault (nota 61): "Nuestra sociedad lleva en sí misma un emblema de 'sexo' que resalta entre otros de los emblemas."

Ciertamente, aunque en los Estados Unidos es donde se origina la provisión pornográfica que desata la preponderancia de la iconografía hipergenital a lo largo de los años ochenta, es igualmente donde se inicia en los mismos años una gran campaña de moralidad pública para detener el incremento al reduccionismo genital; así llegó a sospecharse de cualquier galería de Arte que mostrase desnudos en sus paredes, al punto de ser perseguida tal actividad y prohibida en algunos casos; de igual modo se restringieron las tiendas dedicadas a la venta de videos pornográficos.

Para los neo-conservadores y la nueva ley, la hipergenitalización crea un aumento continuo de los estímulos sensoriales y se ha convertido en el símbolo básico del vínculo entre el sexo y el desorden social.

Por otra parte, el modo de vivir hoy día una sexualidad masificada indica cierto síntoma de contravalores personales; dicha sociedad sexualizada connota disimuladamente una profunda desviación psicológica que afecta tanto a hombres como a mujeres y que conforma una sexualidad reprimida o inmadura y también algo pervertida a pesar de la abundante información temática.

Así en muchas de las manifestaciones culturales de la sexualidad masificada de la post-modernidad se advierte el presagio del monismo genital, hasta la señal de patológico (el vínculo fuerte de la idealización con la neurosis sexual). Igualmente en muchas ocasiones la sexualidad, en lugar de ser la esencia para recrear una vitalidad personal, es introducida con el fin de manifestar una perturbación propia de modo sumamente variado; la sexualidad como un narcótico para la compensación o disimulación de la vida privada.

Por lo que nos encontramos ante una época en que la sexualidad va dirigida sobre indentificaciones defectuosas a fin de disfrazar el "yo" y mantener cierta ilusión.

Muchos neo-conservadores piensan que esta situación de la sexualidad ha enraizado como consecuencia de la "decadencia" de las formas de comportamiento institucional, ritualizado en favor de una mayor libertad en los criterios individuales.

Ciertamente, no sería posible rechazar este concepto que proviene de considerar a la sociedad actual en un rumbo de riesgo en cuanto a su "erotización". Sin embargo la misma decadencia de convenciones ha conducido al reconocimiento de la individualización de lo sexual, el problema es que nunca se establece una lógica de interpretación, llevándose casi siempre las consecuencias a los extremos.

Igualmente, el hombre de hoy tiende a considerar lo instintivo como secundario de lo vital, revalorizando la racionalización convencional, aunque en realidad esto no es posible pues lo vital siempre irá ligado íntimamente a lo instintivo y es por lo que, la estetización de la sexualidad no es sinónimo de ética ni estética erótica.

Desde este punto de vista psicológico se ha de afirmar que tanto la privatización como la esterización de la experiencia erótica han traído la confrontación plena, no con las instituciones socio-políticas sino con la personalidad espontánea que reivindica el instinto creativo, y esto se puede observar con gran claridad en las manifestaciones de los jóvenes creadores.

Como consecuencia, la estética actual en general, frente a las manifestaciones sociales de lo sexual, se torna ciertamente compleja. Por una parte, algunas instituciones aún intentan volver a persistir en controles culturales sin contemplación psicológica, pero por otra, la sexualidad post-modernista muestra un poder de gran estructuración substancial debido a la aceptación del derecho del individuo.

3.3.2. VARIACIONES DE MODALIDAD SEXUAL EN LAS MANIFESTACIONES SOCIOCULTURALES

La decadencia del poder institucional, la privatización y la estetización de las experiencias amoratorias y además el síndrome "estresante" de la vida actual, han provocado la tendencia social y cultural de dejar coexistir las variantes sexuales sin ser consideradas como signo de desviación o, perjudiciales y dañinas para la estética en general.

Esta relativamente nueva posición significa que las diversas modalidades de sexualidad llevadas a la manifestación artística, tales como la homosexualidad, lesbianismo, sado-masochismo, fetichismo, etc., son una acen- tuación o exageración del elemento sexual idealizado y de los comportamientos ortodoxos de la heterosexualidad.

De igual forma, la teoría psicoanalítica actual también trata e interpreta la formación sociocultural de este "neo-erotismo" como la ratificación de la introducción del concepto narcisista o autoerotismo y lo justifica como parte del propio proyecto vital de identificación. En gran medida, esta proyección del "neo-erotismo" asumido tiene su explicación en el síndrome estresante y en especial a la presión que se ejerce en la población con la cuestión del rendimiento y la competencia, elemento este

último, típico del post-capitalismo y que influye directamente a la pérdida social del ideal del "yo". Indudablemente coexisten otros condicionamientos de esta nueva situación como sería el medio en el que se desarrolló la infancia, la obsesión patológica tanto congénita como adquirida y otros elementos psicológicos.

Todo ello convulsiona innegablemente las últimas manifestaciones artísticas y sostiene el nacimiento de tal "neo-erotismo", que se apoya en todas y cada una de sus condiciones para aflorar en el entramado social y por tanto también de los creadores.

Como Freud ya había examinado, en términos psicoanalíticos, los lazos entre la satisfacción libidinal y la idealización van encaminados hacia la búsqueda de la autoidentificación, y directamente de sus escritos (nota⁶²) puntualiza: "... cuando tal ideal no está desarrollado o está impedido, la tendencia sexual penetra tal cual, como perversión, en la personalidad ...".

Indudablemente antes de estas dos últimas décadas, cuando aún la censura consistía en un rechazo, no sólo de la sexualidad sino con más ahínco de la perversión, era casi imposible encontrar tantas variantes de modalidad sexual en las manifestaciones culturales como hoy día, porque la idealización del "yo" no desarrollada era obligada a encerrarse en sí misma dentro de la denominación patológica.

En todo caso, aquellas modalidades sexuales que eran objeto de psicopatología y de placer perverso para la sociedad anterior, se han vuelto diferentes para la sociedad actual, incluso tolerables, por cierta alteración en los ideales éticos y estéticos de la incipiente cultura post-modernista. De este modo se comprende muy bien, -y baste contemplar las manifestaciones artísticas actuales para persuadirse-, que el "neo-erotismo" encuentre el suficiente valor objetual dentro de las tendencias culturales de nuestro tiempo.

Referente al tema, bien se puede ilustrar con la opinión de J. Chasseguet-Smirgel, que la aporta de la siguiente manera (nota 63): "Proponemos que se le añada una compulsión a idealizar, que permita dar cuenta, a nuestro parecer, de las afinidades del perverso con la Belleza: el perverso es frecuentemente un esteta."

En realidad, se observa de modo patente, la importante contribución del "neo-erotismo" a la edificación de nuestro patrimonio artístico y especialmente la aportación artística de los homosexuales.

Aunque la idealización "neo-erótica" de un productor de los medios de comunicación, un cineasta, un artista, un escritor y un filósofo quede reflejada en sus manifestaciones socioculturales, no siempre lleva consigo un sentido de creación erótica o manifiesto sexual; sino que más bien conduce a producir determinado esteticismo.

Glover ya hablaba sobre la relación entre el "neo-erotismo" y la estética en su dimensión patológica en que "... la actividad perversa (o idealización neo-erótica) se ejerce más libremente si se cumplen ciertas condiciones estéticas ...". (nota 64).

De hecho, la coexistencia de "neo-erotismo" y "estética" extiende sus efectos no sólo sobre la vida sexual de una parte de la humanidad, sino también sobre el conjunto de las manifestaciones socioculturales; es la estética erótica post-modernista.

Por otra parte, la penetración de las variantes de modalidad sexual en la cultura responde a la extensión de los nuevos planteamientos éticos realizados a finales de los setenta, por los especialistas en la teoría económica de la sexualidad.

Así dentro de las diversas orientaciones enfrentadas a la postura de la moral tradicional, muchos científicos coincidieron en proponer una alteración ética común, que en las manifestaciones del "neo-erotismo" es igualmente aplicable cuando se da el caso de haber estado regidas por las mismas reglas morales que se aplican a la manifestación sexual ordinaria.

Para Oraison, el criterio ético de las modalidades sexuales está en el grado de "humanización" que conlleven; la manifestación neo-erótica debe ser un camino de autorealización en la existencia sexual del sujeto, de cara a la felicidad humana. (nota 65).

Por otra parte, J.J. Mcneil va más lejos cuando considera que "... la comunidad homosexual tiene una función humanizadora dentro de la sociedad en general." (nota 66).

De todos modos y a pesar de los esfuerzos de las teorías por aglutinar y modificar conceptos éticos ciertamente desfasados, se ha de considerar que hoy día la integración sociocultural de las diversas modalidades sexuales tiene una valoración aún provisional debido a sus planteamientos y soluciones indefinidas.

En cierto modo ese temor a la valoración total de cualquier manifestación cultural es patente y se justifica cuando existe una posible incursión en la despersonalización o el libertinaje, siendo difícil mantener una barrera que separe lo cándido e ingenuo de lo depravado.

No obstante, son muchos los creadores actuales, tanto en Occidente como en Oriente, los que muestran un conjunto de esfuerzos culturales por lograr cierta emancipación dentro del ámbito artístico que permita la libre interpretación de cualquier modalidad vital, considerando que tal fuente de motivación es a la vez un lenguaje interhumano.

Vidal dice: "No se puede caer ni en reduccionismos 'objetivistas y universalizantes' ni en reduccionismos 'subjetivistas y carismáticos'". (nota 67)

En definitiva se ha de considerar que estas últimas palabras de Vidal expliquen la estructura múltiple y compleja de la sexualidad humana y más concretamente dentro de la actual cultura.

3.3.3. INTERNACIONALIZACIÓN DE LA SEXUALIDAD Y PRIVATIZACIÓN DE LA MODALIDAD SEXUAL

Todos los rasgos que se han mencionado en los dos últimos apartados (3.3.1. y 3.3.2.) señalan que el fenómeno sociocultural de la "sexualidad" ha adquirido recientemente ciertas nuevas valoraciones. Sobre todo, la nueva perspectiva en que las variantes de la modalidad sexual (neo-erotismo) se vinculan con la manifestación estética en la cultura post-modernista afirma una gran parte de la complejidad del fenómeno y de la realidad de lo sexual en nuestra sociedad.

No obstante, a pesar de la diversidad, toda esa complejidad, hoy día, se resuelve definitivamente en una unidad: "internacionalización" de la "sexualidad", como la base de las situaciones eróticas llevadas al ámbito sociocultural.

Bajo la orientación internacional, hacia un pansexualismo de la humanidad (erotización de la sociedad), los gestos o manifestaciones actuales de la sexualidad tienden a lograr la misma densidad o profundidad de una realidad dinámica en el movimiento mundial, a pesar de los diversos niveles de la evolución cultural.

Al parecer, el lenguaje de la sexualidad en el mundo actual, tanto en Occidente como en Oriente, se inclina a llevar su proyecto al tema del laxismo o de la liberación del hombre; se trata de conducir al individuo hacia una nueva estabilización de conciencia en todos los órdenes y por supuesto en el relativo a la cultura.

En todo caso esta afirmación consiste en un claro matiz cosmopolita, dirigido por todas las connotaciones evolutivas que ha sufrido la sociedad post-industrial. De hecho la sexualidad se encuentra actualmente tan manipulada como en las estructuras anteriores aunque con ciertas variantes; la sexualidad como "Distracción", "Consumo", "Represión Social", "Falsa Sacralización", etc.

No es nuestro intento aquí destacar el poder destructivo y alienante de tales formas manipuladoras de la sexualidad en el mundo de hoy. Pero, sin duda, el modo de la utilización de lo sexual, plasmado en la creciente manifestación de escenas eróticas en los medios de comunicación, los espectáculos, etc., bajo el orden económico mundial, extiende sus influencias, no sólo sobre la vida sexual de ciertos sectores de la humanidad, sino también sobre la hiperestructura estética de la personalidad y su modalidad sexual.

Por otra parte, la presencia del pansexualismo, después de la "revolución sexual", como fenómeno mundial es fruto también del aumento de la investigación sociológica en torno al tema.

En todo caso, durante los años ochenta, los medios han contribuido a informar de los experimentos sociológicos de lo sexual al igual que de las connotaciones inherentes a las relaciones sexuales; entre otras se puede mencionar el aborto, el divorcio y sobre todo la atención a la enfermedad transmisible "SIDA", cuya mortalidad y extensión internacional ha puesto, en cierto modo, freno

a la tendencia general de la "hipergenitalización" de la sexualidad y la integración social del "neo-erotismo", fomentando la privatización y la psicologización de la modalidad sexual por otro lado.

De manera que el pansexualismo actual vive intrínsecamente en dos posiciones irreconciliables dentro de la conciencia social, que muestra además la configuración manipulada de la sexualidad; de un lado "la liberación sexual como contravalor de lo autoritario" y de otro "la retrogradación sexual".

Así la primera forma tiende a la carencia total de la subjetividad personal en el terreno estético. Nace el prototipo sexual, que queda reducido a objeto exhibido y muchas veces comercializado, plasmado de modo semiótico, con la pérdida del "misterio" que lleva consigo la sexualidad humana. Y crea en toda la sociedad un clima de cansancio ante la dimensión estética y trascendente de lo vital.

Aunque la dirección de la "revolución sexual" iba encaminada a conseguir el desprendimiento de la genealogía histórica, liberando las cargas negativas que circundaban el sexo, su resultado, en principio, se ha vuelto contra el génesis y la sexualidad como fenómeno actual aún está no sólo arrastrado por el sistema autoritario sino también ha vuelto a ser manipulado en aras de intereses económicos (publicidad, etc.).

Estas consideraciones pueden parecer algo pesimistas, no obstante, no se trata de que haya surgido una total "degradación de la estética erótica" dentro de las manifestaciones culturales sino que se pretende reconocer el mecanismo de la subjetivización estética en relación con los fallos y contravalores de la liberalidad sexual del mundo actual.

En segundo lugar, "la retrogradación sexual", el otro factor mencionado anteriormente, producto fácil de manipulación, es una tendencia destacada en la década del SIDA y que consiste en la consideración médico-biológica y psicológica que provoca el miedo ante lo sexual. El concepto de tal temor no precisa necesariamente el tradicional del pudor sino más bien, el de "un sentimiento de pánico ante la protección del individuo".

La sexualidad como fiesta de la vida y la alegría del vivir de los sesenta y setenta, que aseguraba las leyes del dinamismo vital se sumerge en la obligación de otro aspecto: la expresión de la misma muerte.

De modo paralelo a la aparición de la retrogradación psicológica sobre la sexualidad, los neo-conservadores, bajo la iniciativa estadounidense y apoyándose en nociones religiosas sobre el núcleo familiar, han logrado llevar su propuesta hacia una "nueva moral" que juzga las manifestaciones artísticas actuales que representan el "neo-erotismo" o "erotismo heterosexual", según las normas artísticas, científicas o políticas medidas por ellos.

Ahora bien, se ha de reconocer que la paradoja coexiste en esas manipulaciones cosmopolitas, que intentan por un lado indicar el contexto obstructor que permita la adecuada formación de la estética erótica en la subjetividad y por otro insuflan el concepto de lo privado, competitivo y personal como valores del liberalismo político.

En todo caso y como consecuencia, hoy día, se impone la sexualidad que tiende a dejar de ser "deseo" o lenguaje icástico derivado de la substancia intrínseca del "sexo", tomando de tal forma una configuración de mezcolanza de la realidad y la ficción, convertible y reconstruible. Así los individuos están obligados a reconocer y experi-

mentar la identidad como el sujeto de la modalidad sexual motivada a encontrar cierta estética erótica subjetiva y en relación a los postulados del contexto manipulador que se acaba de mencionar.

No obstante, en estos casos la palabra "sujeto de la modalidad sexual" tiene un sentido limitado; el individuo sólo puede ser "el sujeto" mientras se encuentre bajo el parámetro obstructor y tal subjetividad no es más que una estipulación pasiva en la sexualidad privada.

Por consiguiente, se ha de plantear la pregunta: ¿los individuos en el post-modernismo están capacitados para recrear una modalidad estética personal sobre la propia sexualidad, de un talante más activo?

Para este caso, al igual que se siguió en la metodología que mostraba el dinamismo estético de los marcos históricos, sería lícito reflexionar sobre la involución creativa considerada como la exteriorización visual del lenguaje personal sobre cada modalidad sexual.

Por consiguiente esto se discutirá en detalle en los apartados del capítulo siguiente, considerando que el Arte se hace testigo del "sujeto" consciente y también espontáneo que es el hombre, sexuado en sí mismo.

3.4. ESTÉTICA ERÓTICA EN EL ARTE POST-MODERNISTA

"Creo que 'erotismo' es la palabra propia de esta generación, igual que 'autenticidad' o 'auténtico' fueron para la otra generación...., filosóficamente, lo erótico es una parte integral de la comprensión estética."

David Salle

(Art Journal/sept.-1981)

Si los anteriores capítulos han ido configurando la estructura de lo que se entiende por estética erótica, es en éste donde el presente estudio llega a su misión última, esto es, profundizar especialmente sobre la estética erótica como dimensión artística en la cultura ya denominada en términos filosóficos como "post-modernista".

En efecto, si bien el concepto de "estética erótica" está constantemente sostenido y alimentado por la tradición histórica, como ya quedó demostrado, es de rigor predisponerse a desembocar en reflexiones que ataquen el tema en sus connotaciones actuales, esto es los años de las décadas ochenta y noventa.

No hay ya ninguna duda en considerar que la estética erótica de hoy, en base a los rasgos ya mencionados, se sitúa en el vínculo de la convergencia entre la orientación artística y lo sexual como fenómeno socio-cultural.

Así resulta altamente significativa y clarificadora la correlación de las nuevas tendencias de los últimos años que señalan las estéticas de la "existencia" dentro del quehacer artístico.

Para convalidar lo dicho y resaltar mejor la contextura global de la estética erótica post-modernista, baste con mencionar algunos de sus rasgos principales, como:

- Debido al aumento en extensión de la divulgación social, tanto la sexualidad como el Arte se sitúan en un plano de conocimiento mayor. De ahí que la estética erótica no pertenezca a la jerarquización cultural.

- La prueba de la identidad propia de la sexualidad es realizable por la textualización del artista. Es por lo que a veces, se manifiesta la estética erótica no sólo mediante el método plástico sino también de modo conceptualista (material-lenguaje) en el ámbito artístico.

- La proyección estética de las variantes de la sexualidad humana corresponde ideológicamente a la diversificación, tanto de la concepción como de la expresión, en las manifestaciones del Arte Actual.

Esta correlación connota el requerimiento de edificar la modalidad personal y sexual por varias razones: una visión liberal, la pérdida del ideal del "yo", el hiper-racionalismo económico, la población masiva, etc..

- La libre interpretación de cualquier modalidad vital precisa una íntegra democratización artística para lograr una comunicación interhumana.

- La consideración de identificar el contenido estético con la intimidad del creador ha traído cierta justificación para calificar la creación del "neo-erotismo" o cualquier otra modalidad sexual bajo los parámetros del esteta.

- La "humanización". Un retorno personalizado en el Arte Actual corresponde así mismo al retorno de temas universales: la sexualidad, la muerte, la religión, etc., aunque la influencia de los medios de comunicación ya haya quedado incorporada en la manifestación como parte de la sensibilidad corporal.

- La apropiación estética del Arte erótico histórico produce cierta visión caótica de la estética erótica post-modernista.

Estas descripciones contextuales de la estética erótica en el mundo artístico actual podrán parecer muy sintetizadas. Sin embargo, se hace patente que estamos en una época que la estética erótica está en trance de tomar otro rumbo. Hoy día, la sexualidad y el Arte intentan ser vividos en el ámbito de una psique más compleja y personal, que se entiende como la manifestación de los deseos individuales liberados de las trabas impuestas por la sociedad anti-nuclear-post-capitalista.

Originalmente, la modalidad sexual de la subjetivización estética no siempre pertenece a la regulación social sino más bien a la cuestión de la selección personal, y esta "personalización", dentro de las estructuras del individuo-artista, crea la dimensión estética positiva de la sexualidad como lenguaje artístico.

Esto supone que dicha modalidad sexual está "integrada" dentro del conjunto armónico del artista.

Ahora bien, al tomar en consideración el vínculo de convergencia entre el Arte Actual y la sexualidad, junto con la dinámica de la personalidad sexual del artista, es preciso determinar cierta metodología que permita descubrir y exponer a la estética erótica como lenguaje necesario de las diversas modalidades sexuales de los individuos que ejectionan en el Arte Actual.

En realidad, existen ciertas dificultades para aproximarse con la intención de comprensión hacia las modalidades sexuales en su dimensión "personal". Pues aún considerando que el objeto de análisis consiste en lo relativo a las obras manifestadas en el ámbito artístico mundial y sus autores, se ha de admitir que no se encuentran excelentes nuevas fórmulas para conseguir un resultado de modo instantáneo porque la hiperestructura de la "personalidad de lenguaje" no es tan sencilla.

No obstante, se consideró en primer lugar el acercamiento a través de la celebración de exposiciones que se aproximaran a la estética de lo erótico como un reflejo de la existencia propia de cada artista. Las modalidades sexuales en el Arte Actual, en efecto, son incluidas de diversas formas dependiendo del evento expositivo particular, pero esto no serviría para profundizar en el propósito pues queda muy condicionado y no revela los lenguajes propios.

Aquí, se adopta, como fórmula más válida, el análisis de las modalidades destacadas mediante el proceso documental de las manifestaciones artísticas, bien sean de exposiciones o publicaciones, pues ofrecen un carácter más universalizado de los modos sexuales, sean: la masculinidad, femineidad, homosexualidad, fetichismo, primitivismo, etc..

Por otra parte, a estas manifestaciones se adosan otros objetos que en principio están fuera del "neerotismo" pero que corresponden a la complejidad del vínculo entre Arte y sexo; como puede ser la transformación sexual en la abstracción, los modos metafóricos o el corporeísmo puramente testimonial y que también quedan reflejados en la selección de ilustraciones recogidas para el efecto.

Así es, que a partir de los puntos señalados se toman los componentes sexuales que subjetivizan la estética erótica y se ha dividido en apartados a estudio de la siguiente forma:

- * Masculinidad y femineidad, ó; la estética erótica del desnudo objetivizado.
- * Heterosexualidad, ó; la estética erótica de la cópula y sus relaciones.
- * Homosexualidad, ó; la estética erótica de la objetivación del mismo sexo.
- * Fetichismo, ó; la estética erótica del simbolismo matérico.
- * Alienación sexual, ó; la estética erótica de la violencia y pornografía.
- * Primitivismo, ó; la estética erótica del retorno instintivo.
- * Transformación provocada, ó; la estética erótica de la abstracción metafórica, del corporeismo testimonial o del compromiso social.

Por lo tanto una de las partes de este capítulo esta dedicada a exponer el análisis de cada aspecto artístico que engloban las estéticas señaladas. A la consideración artística de cada una, en todo caso, se evita acompañarla de la referencia ética desde el punto de vista personal, sino que por el contrario el intento es de proponer una aproximación a la comprensión de los significados de tales lenguajes artísticos.

No obstante, antes de descender al análisis detallado de las singulares estéticas mencionadas, se ha de abordar el componente del dinamismo creativo que condimenta de forma psicoanalítica las referencias ulteriores y sirve de base para la comprensión de la necesidad creativa en torno a la estética erótica. Y es por lo que el siguiente apartado encara este problema.

3.4.1. DINAMISMO CREADOR DE LA ESTÉTICA ERÓTICA

Según René Huyghe (nota 68): "Sólo la persona que consigue el desciframiento complicado, manifestado en las diversas imágenes, le permite tener la capacidad de interpretar tanto las obras artísticas como el contexto humano de éstas, el poder intuitivo hace saber que las diversas imágenes son los emblemas en que se descubre la homogeneidad, la estética y la estampa de cada alma (igual que funciona el rostro humano).".

Dicho poder intuitivo de descifrar emblemas y contextos humanos manifestados en el Arte es precisamente el requerido para la formación textual de la estética erótica, aunque se sabe que, la mayoría de las veces, el autor de la obra intenta guardar el secreto de su alma, más que nadie. Igualmente sería válido citar aquí las palabras de Oscar Wilde: "Me parece que el Arte disimula al artista en lugar de revelarlo:". (nota 69).

En todo caso, si se habla de la manifestación sexual en el Arte comparándola con el sistema de radiotelegrafía, el artista podría ser tanto el transmisor como el receptor, siendo su selección muy compleja porque el lenguaje de la manifestación sexual en el Arte es el producto condensado de la integridad experimental oculta en la subconsciencia del artista.

Imaginemos que un sujeto pinta un cuadro dedicado al tema erótico. En este caso, la imagen intrínseca de la obra es considerada como el reflejo de la cualidad sexual integrada del sujeto, pero al mismo tiempo, el sujeto procura averiguar algo a través de la obra manifestada, y además recibe cierta influencia de ella.

Este proceso correlativo conduce al sujeto-artista a la indagación de la identidad sexual de sí mismo y a la vez a la orientación hacia la auto-realización frente a la narrativa autoritaria.

Así la imagen intrínseca representada es, tanto el interrogatorio provocado por el artista hacia sí mismo como la respuesta tácita para el sujeto perceptor. Por lo que se ha de considerar que la construcción de la imagen sexual textualizada por esta respuesta sin palabras, pero sí con contenido, marca el paso para edificar la propia modalidad estética de lo sexual.

Ciertamente el proceso mencionado no cabe ni sería completo en la creación única, es decir, la clave importante para edificar cierta estética erótica consiste en el cumplimiento integral de la constitución de la imagen sexual de modo continuo en la dimensión temporal.

El deseo de buscar la identidad sexual, teniendo como motivo la auto-realización, es sumamente significativo, como un componente dentro de la dirección que toma la energía creadora en términos de estética erótica. Igualmente se tiene admitido que la creatividad plástica en general precisa cierta consciencia del sujeto, auto-observación, auto-crítica y un ideal del "yo".

Ahora bien, es imprescindible para el entendimiento global de la estética erótica reconfirmar el sentido en que se usa, en estas consideraciones, las palabras: "la identidad sexual".

En primera aproximación, el vocablo "Identidad" es conocido como "el conjunto de caracteres que diferencian a las personas entre sí", "subjetividad", "el modo de vivir en propia manera y el propio concepto de valoración". Así es, que la "Identidad" implica los diversos paradigmas de la subsistencia humana donde se puede construir la genealogía del sujeto.

La "Identidad sexual" es por lo tanto parte del conjunto de "Identidad" y es, a la vez, la parte que se inclina mucho más íntimamente al enlace entre lo vital y lo humano, dentro de los plurales paradigmas existenciales. Porque la "identidad sexual" se sitúa en el mecanismo ontológico que constituye el poder de descubrir la verdad de la substancia del sujeto en la propia libido (impulso sexual), aunque este mecanismo ideológico no siempre muestre constancia y firmeza sino más bien sea flexible y conceptual.

En este caso, se define la "Identidad sexual" como el reconocimiento subjetivo de la estructura configuradora de la existencia mediante la sexualidad, o, el concepto personal que valora la expresión de la misma vida a través de la sexualidad.

Por otra parte, la identidad sexual se sitúa también en una dimensión conceptual de apertura psicológica que empuja al sujeto a salir de sí mismo para descubrir una puerta de comunicación interpersonal. Esta apertura psicológica conduce hacia la intencionalidad de la creatividad amorosa.

De ahí se explica que la identidad sexual se comporte como un componente que sirva para la apreciación de la intersubjetividad o coexistencia de subjetividades.

Volviendo a la consideración temática, se ha mencionado anteriormente el enlace que surge entre el deseo de encontrar dicha identidad sexual con el dinamismo creador de la estética erótica.

Ahora se dará un paso más en el análisis de esta ley, anteponiendo la siguiente pregunta: ¿cómo el impulso de la identidad sexual conduce a la creación estética de la erótica?

Para responder a esta cuestión se ha de referir sobre el tópico de la "objetivación". En el argumento tradicional, se observa el punto inicial de la identidad sexual como el problema del "objeto" intrínseco de lo erótico. Es decir, cuando el sujeto artista desea descubrir o construir la existencia de sí mismo a través de la propia libido (o deseo sexual), el protagonista intenta, consciente o inconscientemente, estipular cierta exigencia estética en torno al cuerpo y a veces del alma, del objeto erótico.

Es decir, la voluntad de la contemplación subjetiva sobre la economía del erotismo guía el mecanismo que establece la modalidad artística del objeto erótico.

El artista, sujeto ingenioso que integra su contemplación sexual a un todo coherente tiende a ser diligente en la observación del fenómeno estético en el objeto erótico como tal.

No obstante, a pesar de este nexo común entre los artistas, la pureza erótica concebida en cada uno y la propia originalidad interpretativa configuran cierta complejidad psicológica en cuanto a uniformar el dinamismo creador de la estética erótica.

En la actividad que el artista crea una modalidad del objeto erótico bajo la propia voluntad; se observa, algunas veces, la prosecución enérgica de la manipulación inconsciente desprendida de la simple idea del artista. En estos casos, el contenido (o el contexto) perteneciente al substrato de la psicología se introduce en el fenómeno estético del objeto erótico y la imagen desarrollada de esta manera lleva impregnada la influencia inmanejable de la creación del artista.

En la mayoría de los casos, tal manipulación inmanente del pensamiento sexual tiene que ver con la operación del medio sociocultural que se extiende al conjunto de su vida psíquica: de sus conductas, actitudes morales, sociales, religiosas, estéticas, ideológicas, en resumen a su "concepción del mundo".

De todas maneras, se ha de entender que el dinamismo creador de la estética erótica viene provocado por la voluntad de personalizar la modalidad del objeto sexual correspondiente a la modalidad vital del individuo.

No se negará que esta concepción teórica responde al argumento tradicional y encaja así mismo en la involución post-modernista, en que cada creación de estética erótica no sólo propone diversas modalidades del mundo idéntico de la sexualidad humana sino que corresponde a dimensiones totalmente diferentes de la creación de la modalidad vital. De manera que, el dinamismo creador de la estética erótica post-modernista tiene la peculiaridad de activarse simultáneamente en plurales líneas de batalla; es decir, no existe la única determinación teórica que hoy día sea capaz de explicar la total configuración del dinamismo creador de la estética erótica, como podría haberlo antaño.

Después de haber descrito el conjunto de las motivaciones del dinamismo creador bajo el punto de vista de la estética erótica en la categoría de la "objetivación" causal del impulso de la identidad sexual, es necesario igualmente intentar un acercamiento hacia el lenguaje -texto- de la estética erótica actual.

El hecho de que la estética erótica empiece a iluminarse históricamente como un paradigma problemático desde un punto de vista estético y artístico, tiene un enlace, en cierto sentido, con la modernidad. Su razón es variable, sobre todo, porque la estética erótica hace frente esencialmente al concepto del humanismo universal, que antepone la ética a la estética.

No obstante, el primer avance de la estética erótica tuvo su paso en la teoría estética de la primera mitad de este siglo, siendo Theodor Lipps (1863-1944) el que menciona: "La estética es el sentimiento de la afirmación de la vida del sujeto a través de la contemplación del objeto, o sea, es la emoción de la auto-valoración". Este concepto que relaciona con sentido la unificación sentimental del "sujeto" y del "objeto" y que justifica el estudio de la estética de lo erótico a partir de primeros de siglo en el ámbito occidental, concuerda de cierta forma con la tradición oriental respecto al tema, lo que ha permitido, y permite, releer las características estéticas en torno a lo sexual de una forma universal.

A continuación, la teoría determinante que dió categoría de lenguaje a la estética erótica fue el concepto interpretativo de Freud y Lacan que proponen el deseo inconsciente e instintivo del humano como principio artístico. De manera que la auto-valoración y la objetivación del deseo humano -uno de los posibles deseos es el erotismo- se convierten en requisito de la estética erótica, o sea la unificación emocional del "sujeto" y el "objeto" (varían dependiendo de la modalidad sexual) que a través

de la manifestación artística compone en cuanto a lo sexual el lenguaje de la estética erótica.

Es más, paradójicamente el lenguaje de la estética erótica involucra la emoción tanto conceptual, en que el poder estético forma una visión analítica, como somática en que la función sensorial intuye la visión sintética. Existiendo entre lo conceptual y lo somático cierto balance de modo delicado, a pesar de su desmembración cuantitativa. Naturalmente esta operación emocional concierne al margen artístico computado por el sujeto narrador.

Así, el artista averigua, que punto del balance sutil de dicha emoción es válido para la propia modalidad sexual, de modo automático; con el motivo de lograr la máxima sensibilidad del lenguaje en su expresión estética.

En el lenguaje estético de la manifestación plástica erótica, la emoción tanto conceptual como somática, causada por la fusión del sujeto con el objeto erótico, se reorganiza de nuevo en la visualización plástica tras la síntesis del objeto, reapareciendo como color, forma, textura, a veces texto, etc., esto es, el vocablo identificativo de la estética erótica y es un signo tanto psicológico como fisiológico.

En todo caso el artista intenta apropiarse de estos vocablos materiales y originalmente aislados e intermitentes entre sí para canalizarlos en el lenguaje total de la operación artística de carácter sexual.

Al parecer, se tiende a pensar que la introducción de los vocablos color y textura satisfacen la emotividad somática y los vocablos de la forma (contornos) y el texto aproxima a la emotividad conceptual.

Por otra parte, no es posible detallar exactamente el método de tal apropiación, porque los vocablos y sus combinaciones, dentro del contexto post-modernista, no muestran la universalidad ni la uniformidad.

En cualquier caso, la teoría de "la apropiación" sólo debe considerarse de forma orientativa, debido a su complicada estructura imposible de justificar científicamente, aunque bien es cierto que en cuestiones artísticas lo instintivo y poco probable se da frecuentemente.

De todas formas lo que se señale a partir de aquí en torno al conjunto de análisis sobre el contenido del lenguaje de la estética erótica actual radicará en la observación de las obras. Y baste aclarar que en tanto el artista, sea hombre o mujer, se sienta rodeado por su propia sexualidad, sea esta manipulada o no por el organismo socio-cultural, su lenguaje en la estética erótica será un auténtico testimonio entre lo vital y lo humano. Porque la modalidad sexual tiende a obtener la configuración histórica y al mismo tiempo su pulso está en la actualidad, y esto produce un lenguaje de factor estético necesario para la auto-función.

3.4.2.1. DESNUDO MASCULINO Y FEMENINO

Se sabe que la masculinidad y la femineidad son dos formas de existencia sexual, y objetivo en muchos casos, de los artistas que necesitan de un lenguaje para la expresión de cierta estética erótica. Aunque ambas formas son sociológicamente de idéntica naturaleza guarda cada una de ellas un propio y peculiar modo de interpretación.

Como consecuencia, las expresiones del sexo femenino y las del masculino son, dos categorías eróticas que se manifiestan frecuentemente, tanto actualmente como en los diversos estadios de la Historia del Arte, aunque la representación corporal como vocablo de ambos sexos, muchas veces es y fue disimulado bajo otras categorías como figuración tabú alejado de lo erótico.

En cualquier caso, no es interesante aquí discutir el modo plástico de la denominación de la corporalidad y si es seguro que existen representaciones de iconografía masculina o femenina realizadas con diversos fines. Si no que, lo que se pretende es calificar ciertas representaciones corporales actuales dentro del ámbito estético post-modernista.

Si se atiende a la realidad, es indiscutible que la mayoría de los sujetos que se han permitido institucionalizar el lenguaje de la estética erótica, hasta hace unas pocas décadas han sido los pertenecientes al sexo masculino. Y el objeto erótico que fue utilizado o empleado para el vocablo simbólico del lenguaje de la estética erótica ha sido, salvo algunas excepciones, el sexo femenino.

Quizá esto tampoco suena atrayente, como para subrayarse en este apartado, pero ayuda indudablemente a apreciar la aproximación impaciente al equilibrio sexual entre el sujeto y el objeto en el lenguaje temático actual.

Así, la representación corporal como el vocablo erótico, en cuanto a signo, introduce de nuevo en el Arte post-modernista al objeto, como parte de la estética erótica. La relación instaurada es la icónica del sexo femenino o masculino, es decir, la representación corporal que se trata, es un signo que se visualiza en el objeto sexuado.

Se recordará, según lo mencionado en otro apartado anterior (2.1.2.2.), que la evolución general de las tendencias representativas desde los años setenta ha marcado el signo icónico sexuado como un pretexto para la formación de símbolos o significados sociales más complejos.

No obstante, esa misma evolución de la representación corporal en los ochenta obtiene una doble vertiente: en primer lugar se encuentra la herencia estética del "Arte Pop", que en su progreso confirmó el carácter iconográfico de la sexualidad en fenómeno sociocultural, y el segundo orden viene de la subordinación del aspecto operativo de la concepción particular que la liga a la praxis erótica personal y que reafirma el rechazo a incorporarse en la homogeneidad de la estética erótica de la Moderni-

dad, en la que la representación corporal de las vanguardias no sólo trataba una interpretación cultural antagonista, sino que servía como instrumento nuevo para un intento de transformación del mundo, sellando el instinto humano de pacto tácito entre las vanguardias de la estética erótica y las vanguardias sociales o políticas.

Sin duda, muchos de estos ecos resonarían todavía en el caso de la representación corporal neovanguardista, pero cuando cunde el escepticismo sobre aquel insostenible contexto de antagonismo y proliferan las alternativas excluyentes en el concepto de lo erótico, por primera vez, la lógica superior del proyecto de la corporeidad ha sido sustituido por la de "mi propio sexo"; el deber del sexo como moral del imperativo categórico es reemplazado por el sexo vital privatizado.

No menos distintivo, en este sentido, es la pérdida del entusiasmo por el "valor de escandalizar" o el "valor de alborotar" que había emergido en la estética erótica moderna.

A pesar de que no es fácil renunciar a cierta afinidad entre "el antagonismo" y "la sexualidad" como sucederá con el propio lanzamiento del "boom" de la revolución sexual, las representaciones sexuales actuales invitan a contemplar la estética erótica desde angulaciones que se desmarcan de ese "antagonismo", más cómplice de la Modernidad.

- EN TORNO A LO FEMENINO-

En todo caso, el abandono de dicha afinidad no está derivando a una renuncia por parte del artista actual a ser provocativo o a modificar su dinámica creadora. Pero sí qué, desde hace algunos años, se manifiesta el ícono femenino dentro de unas declaraciones artísticas que se felicitan por el olvido de la cualidad desesperadamente escandalosa.

Podrían invocarse numerosas manifestaciones, como son los cuerpos femeninos realizados por G. Baselitz, E. Bach o R. Hayn, cuyo común paradigma estético es semejante al Expresionismo alemán aunque "no pertenece" a él, denominándose comunmente Neoexpresionismo, aunque esta actitud confronta con el escepticismo por los "ismos", propios del concepto de Modernidad. Baselitz mismo insiste: "Es incorrecto identificar mi obra con la denominación "expresionista". (nota 70)

La obra titulada "La Gigante" de este mismo autor, realizada en 1987, muestra un cuerpo femenino gigantesco cabeza abajo, ocupando de modo ajustado todo el espacio pictórico. Su pincelada brusca, cierta sensibilidad alienada y primitiva, y esa composición inversa a la normal, alimenta una gran desviación estética del estereotipo sobre el sexo femenino como fenómeno sociocultural. Igualmente la expresión perturbante o inquieta no es causante de la sensualidad del objeto, sino que consiste en una inclinación dinámica proclive a la fragmentación de la abstracción. (lámina 95).

En cualquier caso, el asunto del monstruo paródico y sexuado se dirige más bien a la reducción puritana del poder erótico a pesar de la vitalidad gestual y figurativa, recreando una incompatibilidad del texto y contexto que resulta inhábil desde la angulación narrativa, pero patente para afirmar un retorno a un intimismo de lo sexual.

En otro caso, como sería la obra de E. Bach, el vocablo corporal del sexo femenino tampoco sintoniza con el tono desafiante del erotismo, sino que la expresión salvaje y temperamental del objeto más bien interpreta los instintos y deseos insatisfechos volcados por la interiorización de una intensificación de la nerviosa vida urbana. Así, el sexo femenino es un hilo conductor de la propia identidad vital de la autora, siendo al mismo tiempo muestra de un sentimiento radical de oposición al ícono femenino codificado de los "mass media". (lámina 96).

Otro ejemplo se encuentra en la obra R. Fetting, que lleva como título "Hombre con Hacha" (1983) (lámina 97), que manifiesta paradójicamente la pérdida de la "identidad masculina" a través de la conciliación entre el eros y la muerte (el suicidio). En cierta medida se observa en esta obra una semejante mirada estética con la de Bach, aunque la femineidad de este último lleva cierto optimismo en la búsqueda de la identidad sexual mientras que la masculinidad de Fetting implica cierto pesimismo.

Referente a la diferencia emocional entre la feminidad y la masculinidad actual como fuente de la manifestación artística, se pueden mencionar los escritos de E. Badinter que indican un contexto a tal problema; esta filósofa opina que en la actualidad se asiste a una mutación en la relación entre los sexos: "ser hombre implica un esfuerzo que no parece exigirse a la mujer. Para el hombre es más difícil adquirir su identidad desde el mismo nacimiento". "La pérdida de la identidad masculina se debe a una pérdida de poder, ahora, el hombre se da cuenta de que no es el dueño de la situación". (Nota 71).

En cualquier caso, no se podrá negar de modo absoluto que la autorrealización inquieta del artista masculino acaba por proyectarse en la expresión salvaje de la corporeidad femenina cuando trata el tema erótico y en ese esfuerzo intenta reconstruir la propia identidad masculinizada.

Esta consideración se actualiza en "Soskende III" de R. Hayn, en la que se representan íconos femeninos fantasmales, torturados o frenéticos supuestamente atacados por "el eros". Las carnaciones intensamente rojas insinúan un vocablo vital pero egocéntrico, configurado por un erotismo algo sádico e insatisfecho. Los gestos de los cuerpos transmiten un aire angustioso y persiguen alguna rendición sexual. (lámina 98).

"La Gigante" de Baselitz no es lejana a esta vibración sentimental, pero Baselitz consigue con ello cierta neutralización de la identidad masculina que parece existir entre el impulso de la autoinsistencia y la autonegación, debido al dinamismo de la fragmentación abstracta.

En realidad las expresiones de estos "nuevos salvajes" que se han comentado llevan en sí mismas la huella de la tradición alemana, de manera que se encuentra en ellas la ambivalencia estética de esa tradición y la identidad privada. En este sentido, los ejemplos de estética erótica expuestos se vinculan fuertemente con el realismo emocional que mantiene el fuego vital de lo humano.

Igualmente coexisten a estas muestras, otras tendencias de estética erótica, bien dispares que representan a la imagen femenina alejada del salvajismo, esta mirada artística corresponde a las obras norteamericanas de Duggie Fields y Alex Kats, por ejemplo.

La impersonalización y la pura "objetividad" de "Peace Painting" de Fields (lámina 99) involucra cierta estética de la mezcolanza acompañada del tiempo artístico. La composición del fondo, formada por tres colores planos insinúa adecuadamente la inspiración de la estética modernista -digase Mondrian- y la postura del cuerpo femenino representado es sin duda de apropiación clásica, aunque el tratamiento inorgánico parece arrastrado de las configuraciones típicas del comics -digase Lichtentein-. El símbolo femenino rodeado de dicha sofisticación plural se transforma en la representación pictórica del logograma erótico, en el que no se advierte, de modo absoluto, ningún aspecto salvaje ni inquietud, sino más bien una pura objetivación de la iconografía adorable del sexo femenino.

El otro caso, Alex Katz, en su desnudo femenino titulado "Morning Nude" (Desnudo de la mañana) sostiene una sensación que se acerca más a lo naturalista, sobre todo si se compara con el anterior ejemplo. Es de observar la postura y los tonos de luz y sombra del objeto icónico que denotan sencillez tanto en el motivo elegido como en la ejecución de tratamiento. Así, el artista consigue configurar una sensualidad cognitiva de carácter sano y abierto, ligada a conceptos románticos a través de una pincelada sencilla y color suave. (lámina 100).

Aunque no esconde el estereotipo estético de la manipulación publicitaria o del comics, al igual que en la iconografía de Fields, la manera estética de Katz muestra, sin escándalo "moderno", una inclinación de la balanza hacia un retorno del intimismo romántico vinculando éste con la naturaleza y el nuevo fenómeno sociocultural que alimenta esta última, en estas generaciones, que cada vez va teniendo una cultivada y determinada utopía de la "Utopía".

En cualquier caso tanto en la imagen de referencia femenina de Fields como de Katz, se observa cierto acercamiento al eclecticismo estético, catalizado si se quiere por una profusa autoidentificación sexual dirigida hacia el interior del sujeto y exterior del elemento creador.

Por otra parte, es también de mención el paralelismo existente ante la sensualidad refrescante y natural del cuerpo femenino materializado por Katz y el del artista español Mariscal en su obra "Mujer bañándose", aunque en esta última la corporalidad del sujeto tiende al hermafroditismo y pictóricamente enlaza más bien con el Neo-expresionismo. (lámina 101).

Lo curioso de la obra de Mariscal es el modo que utiliza en la coloración, que aún encontrándose brutal y descuidada no provoca la sensación perturbante de los "nuevos salvajes", sino, que conlleva una visión ingenua, alegre y tranquilizante, quizá debido a la textura diluida, la sensibilidad de las líneas como acento del contorno del cuerpo (ciertamente manierista) y el conjunto de tonos ligeros. El artista unifica la emoción deleitable del objeto con él mismo, vinculando la estética erótica con el ímpetu de vivir, olvidando lo artificial, tecnológico y metafórico.

El retorno a la relajación basada en el cuerpo femenino como el ícono adorable y sagrado de estos dos últimos artistas comentados insinúa al mismo tiempo el agotamiento del interés estético por la expresión escandalosa de una sexualidad femenina dedicada a la auto-valoración, llegando la nueva psicología erótica, a abandonar la excitación superflua y vanagloriosa ante la acumulación de la manipulación sociocultural y la disgregación sexual entre lo antagónico y privado, provocado por la impotencia de la utopía moderna.

Regresión al alivio que, en la estética erótica, vira hacia un naturalismo personal volcado en una sensualidad serena, que cultiva el vitalismo del cuerpo femenino como el propio mito de lo íntimo, logrando la sofisticación artística un punto interpretativo en la auto-crítica.

Por otra parte, tal nostalgia romántica en torno a la sexualidad femenina en el Arte Actual, a pesar de su carácter heterodoxo, se da en un período acompañado de crisis económica, preocupación ecológica y búsquedas axiológicas, en donde un escepticismo estético tiende a regresar a la existencia del origen de lo que fue el vocablo estético de la corporalidad femenina.

Relativo a estas últimas consideraciones se ha de observar la praxis plástica de los artistas americanos, Bill Mack y Emily Kaufman, que parecen prendidos por la belleza de la sensualidad física.

Así, Bill Mack representa en "Radiance", un semi-desnudo femenino de tamaño natural, a través de un relieve estructural, que toma una postura relajada y apacible, pero lánguida. (lámina 102).

El medio artístico escogido por Mack permite mostrar un acabado sensible y pulido, que se refleja tanto en el tratamiento de la piel como en los tejidos simulados del objeto. La armonía romántica que se genera entre la clave estética femenina y su sexualidad está inmanente a una forma idealizada, cuya galanura natural cruza la estética ritual de Botticelli -los miembros de poco volumen, la cintura fina y el rostro melancólico-, con la estética actual de la verdadera standarización de los cánones de moda, los medios y la publicidad.

La coexistencia estética del estereotipo actual y la apropiación clásica en cuanto a la manifestación sensualizante de la corporeidad femenina, señala cierta actitud del artista que confía de nuevo en la característica universal de la belleza occidental en vez de buscar el valor de lo novedoso.

Por otra parte, Emily Kaufman se aproxima a la existencia viva de la feminidad en una visión estética bien distinta de la de Mack. "The Rose" (La Rosa) aparece como una obra que reclama de forma realista una seducción vulgar y esa corporeidad femenina insinúa el carácter de prostitución como los artistas "pop" lo habían practicado en los años sesenta, mediante los vocablos narrativos del "camisón", "medias" o "ligueros". No obstante, la esencia de la obra de Kaufman pone de manifiesto un intimismo contemplativo concebido dentro del cuerpo luju-

riante mientras que el Pop acentuó la objetivación integral del sexo femenino desde el fenómeno social del consumo. (lámina 103)

La inclinación sentimental de "The Rose" reflejada en el vocablo de la mirada, la postura y hasta el medio plástico transmite en cierta medida un lenguaje que abarca "la coquetería" y "la resignación", que puede enlazar sin mucho esfuerzo con la estética "Iki" demostrada en el Ukiyo-e japonés, aunque el otro elemento de "orgullo" que destaca en "Iki" aquí está ausente. Por el contrario, el modelo de Kaufman adquiere un aspecto humillante; la vulgaridad erótica del conjunto icónico, plasmada por una expresión lumbo abdominal, que es fornida y realista, el lustre artificial del material (resina sintética), la cursilería de la rosa en la liga, etc., desvían intencionadamente a la mujer representada de la estética sublime.

En cualquier caso, parece que Kaufman insinúa una soledad y sexo sin amor, como consecuencia de la desigualdad estructural de la mujer en la sociedad abocada a la prostitución por razones económicas.

Otro paradigma es cuando el retorno a la existencia viva del sexo femenino llega al Arte Plástico en su extremo esteticista y muestra una estética erótica dentro de la expresión denominada "Hiperrealismo", que está obligada a acusar exactitud y sobriedad en la representación. Esto es introducción para el siguiente ejemplo, representado por el artista : John Andrea (lámina 104), que muestra una reconstrucción de la realidad hiperidéntica de la corporalidad femenina congénita, emanando en su obra una infiltración del erotismo biológico inmanente al cuerpo.

Lo paradójico en el Hiperrealismo corporal es que el físico no fantástico ni fragmentario realmente representado como organismo vital tiene a convalecer ante la so-

ciudad actual, bajo una percepción imaginaria y ambigua. Porque el público actual acostumbrado a la repetición visual estereotipada y sistematizada del cuerpo, resulta ver una figura no personificada ni encarnada.

De manera que, el hombre de hoy está inconsciente, en general, sobre el hecho de que el propio cuerpo es el testimonio original del erotismo vital e igualmente es fenómeno concreto que asume el proceso creativo en sí.

Es así como la propuesta sustancial de la sexualidad humana a través del modelo natural produce cierta estética persuasiva al adquirir una identidad idealizada a pesar de ser corriente gracias, seguramente, al misterio tremendo y fascinante procedente de la expresión sensual de la vida y la muerte o en este caso de lo orgánico e inorgánico.

En cualquier caso es un hecho probado, que la manifestación corporal hiperrealista del artista español, presentada a tal efecto en la Edición de ARCO 92, captó la gran atención del público (curiosamente, sobre todo, espectadoras femeninas), debido posiblemente al contraste que ejerce la existencia carnal y el espacio público como ámbito de la anti-identidad.

Por otra parte, el retorno sustantivo en la representación artística actual de la sexualidad que remite estilizadamente hacia un realismo fotográfico, derivado del "Pop" por un lado y de la tradición renacentista por otro, intenta volver a las fuentes del cuerpo eterno. Pero lo patente es que, tal apropiación histórica de la corporalidad no siempre está empleada bajo el mismo concepto lingüístico del pasado, sino que trasluce un contexto de las preocupaciones presentes; es decir, la alegoría sexual de la corporeidad manifestada en los tiempos históricos es llevada a la actualidad no por tradición o búsqueda de origen, sino que más bien es parte de un estructuralismo que estima la discontinuidad y la transmutabilidad.

Ejemplo de esta concepción del espacio plástico es la plasmada en "Tulipanes blancos al suicidio de Lucrecia" (lámina 105) de la artista española Paloma Navares, en la que se muestra claramente la apropiación de la iconografía femenina de CRANACH, que aparece de forma fotocopiada en monocromía, encerrada por numerosas bombillas y una moldura negra de grandes dimensiones.

Así, el contexto ritual del "eros" y la "muerte" como alegoría tradicional de Lucrecia ya no funciona aquí íntegramente, sino, como fragmento carente de su realidad y profundidad original. Es decir la estética ritual del tema sexual no acredita la identidad sexual de la artista y más bien está destinada a ser texto alterable y listo para consumir al igual que el producto "ready-made", en el que la autorrealización se queda como "pastiche" y corresponde como ya se sabe a la primera revolución post-modernista de Roshenberg y su "flat bed".

Otra dirección que conforta el retorno al realismo, digna de mención, se encuentra en aquella que se reinstala en los valores del esteticismo académico, en especial a través de la iconografía sabida de la figura femenina; ejemplo sería la obra titulada "La Chat au mirior" de Balthus. (Lámina 106).

La obra representa una niña desnuda, físicamente poco madura, apoyada en la cama con un pie en el suelo y el otro en alto, mostrando especialmente el incipiente sexo, se refleja en un espejo que contempla ensimismada.

Existen numerosas referencias en torno a la alegoría sexual y el espejo, ejemplos históricos como "La Vanidad" de H. MEMLING, "El Tocador de Venus" de RUBENS o "Venus frente al espejo" de VELÁZQUEZ cargan la tradición de iconografía dulce en torno a la belleza femenina, otros, como los desnudos de Cranach aducen a la coquetería, y

los de BOUCHER, en los que un erotismo menor insinúa retratos embriagadores, han dejado una huella innegable en torno a la mujer y el espejo.

En el caso que nos ocupa, el esteticismo que enlaza la inocencia y la lujuria en la joven representada parece tener cierta procedencia en la existencia de la controversia sexual en el sentido católico, así BALTHUS indica cierta añoranza por el dominio deleitoso del objeto sexual en su vertiente somática, dirigido fundamentalmente a la identidad fálica, a pesar de obtener cierta sensibilidad sobre la inquietud del origen y la muerte, controversia sexual que en segunda apreciación observa la protagonista del cuadro.

La seducción heterodoxa de la sexualidad infantil dentro del realismo artístico actual responde claramente a la modalidad "neo-erótica" de la que ya se habló en apartados anteriores, siendo muestra de una nueva manifestación sociológica.

Indudablemente aquí, no se tiene la intención de discutir sobre la psicología del pederasta, no obstante sí será pertinente observar la siguiente apreciación.

Aunque algunos psicoanalistas han especulado que esta tendencia sexual se desarrolla teniendo como causa un miedo fuerte a las relaciones con mujeres maduras y a una hipervaloración del ideal machista, la realidad es que esta teoría tiende a debilitarse frente al feminismo post-moderno (el nuevo concepto matrimonial, la soltería elegida, etc.).

Otra argumentación la deriva la opinión de que, es por el motivo de nostalgia hacia la niñez, de la que se intenta recordar las primeras emociones eróticas, la que lleva a la inclinación de la seducción infantil.

De todos modos, las determinaciones en este sentido son confusas y no corresponden a este trabajo, aunque bien es cierto que se dan diversos ejemplos de representaciones plásticas que obtienen el tema, de la sexualidad infantil.

"El neo-erotismo individual es complejo y se desarrolla en todas direcciones."

Otro ejemplo de importancia, vendría por el caso de los artistas rusos KOMER y MELAMID, de tratamiento realista, han desarrollado ciertas experiencias plásticas con respecto a esta temática: "Niña enfrente de un espejo" radica en la atisbadura de la escena secreta donde una niña, vestida de forma conservadora, intenta reconocer la propia sustancia sexual -La vagina-, en el espacio solitario de una cortina. (Lámina 107) .

La actitud fisiológica de la sexualidad femenina es objetivada con cierta emoción erótica -reflejada en la acumulación de tratamiento del color rojo-, pero esa emoción parece algo asustada por el sentimiento de invasión a lo íntimo y desconocido.

Se ha de considerar, en este caso, que la curiosidad obtenida sobre la heterosexualidad en la niñez o la adolescencia de estos artistas y el deseo enérgico de detectar la realidad estrictamente enigmática han sido el objeto interpretativo, confirmando a la imagen como muestra de la experiencia estética.

A propósito, la sexualidad femenina manifestada en el Arte ruso, y en especial en aquellos que trabajan actualmente en EE.UU. (New York) indica unas premisas muy concretas en torno a la heterogeneidad estética, que muestra una modalidad con tendencia al intimismo, desprendida del análisis experimental sobre la revolución estética surgi-

da a raíz de la última apertura socio-política, que se esfuerza en un acercamiento al modelo urbano occidental -la sociedad de consumo y del rendimiento-.

Esta oscilación se hace patente, por ejemplo, en la erótica expresión pictórica de S. Okshteyn que regenera el impacto "Pop" y lo integra a su manera en la cultura rusa.

Una de sus obras, "Mystique Number Two" presenta especialmente en composición el cuerpo femenino; rostro, pechos abundantes, piernas algo desproporcionadas en referencia a la cabeza, visión de parte del órgano sexual y cierto uniforme seductor que insinúa más bien un vocablo fetichista que la simple objetivación erótica. (Lámina 100) .

En realidad, este concepto del erotismo en la corporalidad femenina a través del fetichismo matérico señala psicoanalíticamente el signo contradictorio de la audacia y la pusilanimidad sexual, es decir, de la discordia latente entre la identidad masculina y la íntima del artista.

No obstante, desde el punto de vista estético esta obra observa un gran dinamismo creativo que consiste en una respuesta natural a la recuperación del valor artístico de la expresión sexualizante.

Lo que por otra parte, distingue la manifestación erótica de Okshteyn del Arte Pop, es que en la primera lo importante es la estetización hacia el mito de la mujer-objeto, metabolizado a través de la revelación sexual del individuo, mientras que la temática sexual "Pop" responde a la imposibilidad, propia de la sociedad burguesa y capitalista, de vivir y ver auténticamente el sexo.

Otro ejemplo sería, el artista ruso, A. Danel que se interesa igualmente por la estética de la corporeidad femenina, pero en este caso, a través del experimento de Arte y Tecnología, comprendido como procedimiento artístico.

Entre varios de sus trabajos, destaca la obra titulada "New York Times", que representa sistemáticamente la repetición icónica del modelo femenino robotizado, a base de técnica gráfica instrumentada mediante el ordenador. (Lámina 109).

El dibujo fotográfico, expresiones cromáticas, semejantes a la imagen holográfica, posturas y formas perfectas de un modelo estereotipado, etc.; factores, en definitiva, que conducen lingüísticamente al impacto futurista e incluso extraterrestre en torno a un mundo ficticio.

Así estos vocablos llevan a pensar que la inducción de la cualidad instintiva e irracional del erotismo extraída de la corporalidad femenina transportada como atributo sistemático y racional del medio tecnológico guía a una estética de tensión y psicodelia, intentando a su manera manifestar un concepto de anti-estructuralismo del momento post-industrial actual.

Como se habrá podido observar hasta ahora, los lenguajes de la estética erótica creados por Komer y Melamid, Okshteyn y Danel, a pesar de sus modalidades no homogéneas, responden en común a una terapia catártica, en la que lo importante es la polémica introspectiva ante la propia inclinación sexual, sirviéndose en todos los casos de cierto romanticismo melancólico y reprimido bajo el dominio del frío cálculo erótico.

Como consecuencia, a partir de ahora, habrá que empezar a considerar que la substancia de la polémica introspectiva, que por otra parte, se reafirma como base de la estética erótica post-modernista, estriba en la impresión subjetiva del desasosiego hacia el erotismo propio del humano, que a su vez parece resultado de cierta desviación en el desarrollo del erotismo natural, provocado en cualquier caso, por la propia sociedad que suscita comportamientos anteriores más encorsetados. Además esto no es sólo propio de los artistas rusos mencionados, sino que también es propiedad de otros artistas del panorama general.

Por otra parte y como dimensión contrastada de la anterior, existen otros rasgos dentro del lenguaje de la estética erótica post-modernista, que usa igualmente la iconografía del sexo femenino, en la que lo destacado es la tendencia optimista de lo erótico; así, y bajo esta esencia, se pueden nombrar a los artistas japoneses, M. Ikeda, K. Kinuya y J. Watanabe.

Observese primero el ejemplo de Ikeda. La patente genitalización en su obra "Piña" (Lámina 110) aparece a simple vista bajo el componente pornográfico-naturalista, que se apoya innegablemente en las revistas americanas como "Play Boy" o "Penthouse", lo que es lo mismo, materiales estereotipados del simbolismo sexual del "Arte Pop". Pero sin duda la expresión erótica de Ikeda, a pesar de su iconografía, disiente del postulado "Pop", pues en su obra persiste más el interés de divulgar cierto comportamiento privado, o lo que sería el placer de descubrir el órgano sexual en alborotados borrajeteados; aunque esto implique el factor de comunicación pública y universal (como cualquier otra obra artística), en Ikeda el erotismo es susceptiblemente honesto y autoafirmativo, aproximándose a la manifestación sexualizada de Egon Schiele.

En comparación con la hipergenitalización erótica de Ikeda, el carácter del desnudo femenino en la obra de K. Kinuya "Desnudo tumbado" presenta el éxtasis sexual como integración corporal del sexo femenino y para ello se sirve del lustroso volumen Rubeniano, del empleo de vivos colores y cierto aire de ejecución "mediterráneo", pero en ningún caso muestra obscenidad, en cuanto a un Arte que concibe la imagen de la libertad sexual como negación estética, sino que está envuelta por un hedonismo vitalista, popularizado en todo caso por un concepto estético que enfatiza lo cómico y paródico. (Lámina lll).

Así mismo, el mundo pictórico de Kinuya se sitúa más bien en la esencia de lo cotidiano en cuanto al vínculo concreto y social, apartándose de conceptos de idealización o de lujuria.

Como consecuencia la temática no connota la semiótica de la sexualidad reprimida por la contravención instrospectiva, sino que es la identidad sexual del artista la que se desplaza hacia una configuración positivista y creativa de la estética erótica, en la que prevalece cierta estimación personal.

Es posible sea difícil de comprender esta postura de la creatividad japonesa en torno a la sexualidad femenina sin contemplar su fuente sociológica y el origen antropológico de la cultura japonesa, pero ya se analizaron tales preceptos en los apartados (2.2.1.2.) y (2.2.1.6.).

Así, y tras subrayar el contexto mundológico Oriental y su ambivalencia entre el protocolo y la intención oculta, con todo lo que esto implica, la imagen de la estética erótica actual, en este ámbito, aún sigue funcionando como un filtro de tal ambivalencia psicológica, que queda proyectado en una interpretación humorística del sexo y un abierto sensualismo personal.

Otro gran ejemplo que sirve para ilustrar lo que infunde un "Kitsh" en el Arte erótico del Japón actual, responde, en especial, a las obras de J. Watanabe, que intenta reproducir y transmitir la fantasía psicológica y la esencia de su propia modalidad sexual. En "Seducción", una de sus obras eróticas, abundan los símbolos irracionales de los cuerpos femeninos al sueño humorista del gaudeamus carnal, explotando en ello, la atracción sofocante del "eros" femenino, que es capaz de alienar y perturbar la identidad masculina. (Lámina 112).

La inclinación a la forma arbitraria y antojadiza de Watanabe se aproxima a una estética que linda por un lado con el Arte psicodélico, como fenómeno derivado del mundo "pop" y por otro, al automatismo surrealista.

A pesar del optimismo y sensualismo que desprenden en general las manifestaciones de estética erótica en el Oriente actual, sobre todo en el ámbito japonés, en estas obras a la vez se insinúa cierta obsesión de concitar el carácter pasivo y sacrificado del sexo femenino, quizá con el motivo de mantener la tradición de la subjetividad sexual de la identidad (parcial) masculina. Mientras que en el paralelo occidental esa actitud es algo menos discriminatoria, en el sentido que se menciona, de manera que también se manifiesta, aunque existen muchas excepciones; la corporalidad femenina adopta diversas connotaciones y se acerca más a la lucha por un sentimiento semejante a una especie de terror o distanciamiento psicológico o al extremo, en una voluntad de ruptura.

En realidad, durante las últimas décadas se ha destacado patentemente la gravedad específica del concepto propio del artista en cuanto a lo erótico, anteponiéndose generalmente a la expresión y la impresión de la sensualidad estereotipada del sexo femenino, en su sentido plástico. Por lo tanto, resulta que el énfasis de la

identidad masculina como el sujeto sexuado y creador muestra más relevancia que la estética corporal de la mujer representada.

Sin embargo, por otro lado, también se produce simultáneamente el fenómeno artístico que propone unificar la búsqueda de la identidad sexual con la regresión al esteticismo de la corporalidad femenina y sobre todo, esto se da, entre los artistas norteamericanos, sean por ejemplo: Bill Mack y Alex Katz.

Como otro caso peculiar de la tendencia hacia la objetivación parcial de la corporalidad femenina, que abunda, como ya se dijo, no sólo en el contexto artístico sino también en otras manifestaciones de la sociedad (films, publicidad, etc.), sería el modo de Hervé di Rosa, que caricaturiza en su obra "Dé couverte de la Femme" el objeto sexual; en composición entra representada una modelo femenina retorcida, como si de una muñeca de goma se tratara, rodeada de unos cómicos monstruos de ojos lascivos. La incongruencia entre el semblante corrosivo de la mujer y el resultado satisfactorio de los espectadores, dado supuestamente por la curiosidad y el deseo sexual, propone de modo palmatorio una ruptura con el planteamiento abierto de la estética estandarizada, introduciéndose el llamado neo-erotismo post-modernista. (Lámina 113).

- EN TORNO A LO MASCULINO -

Desde que los griegos idolatrarón a Apolo como la configuración estética más perfecta de la masculinidad, demostrándolo en numerosas figuraciones hermosas y sensuales, la posterior Historia del Arte ha brillado, realmente hasta hoy, por la limitada praxis de la estética erótica de la sexualidad masculina, en comparación con las innumerables manifestaciones sexuales realizadas a través de la corporalidad femenina.

Este desequilibrio, sin duda responde al prejuicio de considerar la masculinidad como el sujeto que goza de la estética erótica y la femeneidad como objeto de la misma. Es reconocido que la "Fuerza", la "Santidad" y lo "Académico" son el prototipo de la alegoría histórica de la corporalidad masculina.

No sería hiperbólico pensar que la estética erótica de la corporalidad masculina vuelve a registrarse como temática innovadora dentro de los paradigmas artísticos de la cultura post-moderna.

En primer lugar, esta ampliación de la percepción y las implicaciones de la corporalidad masculina dentro de las manifestaciones artísticas actuales están muy ligadas a cierta averiguación positiva de las diversas modalidades sexuales derivadas de la genealogía del "yo" como el sujeto del deseo sexual. El aumento de los creadores bisexuales, homosexuales y mujeres artistas; en general todos aquellos que poseen cierta modalidad sexual que se siente atraída antropológicamente por la sexualidad masculina, han dado naturalmente un giro a la afirmación de la estética erótica masculina en la actualidad.

Las imágenes icónicas de la masculinidad también se relacionan, en segundo lugar, y en su caso, con la autorrealización de la identidad masculina como sujeto sexual, es decir, se observan manifestaciones en las que el artista masculino y heterosexual experimenta el significado de la corporalidad del mismo sexo como forma de la propia existencia en su dimensión biológica, psicológica y sociocultural, aunque esta modalidad de formación artística de la estética erótica es muy compleja y variable, dependiendo de cada situación que se quiera subliminar.

En cualquier caso, la estética erótica de la sexualidad masculina es en importancia plástica, dentro del Arte Actual, casi idéntica a su homónima en torno a la sexualidad femenina, y esto ha sido así, después de la aceptación de la heterogeneidad estética en la somatología y la analogía del lado sensitivo de la sexualidad ente lo femenino y lo masculino.

Es de significar que la expresión de la corporalidad masculina, dentro de los términos de la estética erótica post-modernista, mostró por primera vez su firmeza artística dentro del medio fotográfico. Quedando como prueba de los años ochenta las obras de los fotógrafos R. Mapplethorpe o B. Weber, que recuperan la nostalgia romántica volcada a una belleza naturalizada del erotismo que exhala el cuerpo masculino, completándola con una susceptibilidad extraordinaria.

La composición dinámica, pero delicada de sus obras emana de emociones subjetivas ante una sensualidad lozana no muy lejana del sentir narcisista, y así mismo acompañada de una cualidad determinativa e intelectual dirigida a la purificación artística.

La estética erótica de Mapplethorpe consiste en el equilibrio hipersutil, la perfección de la elasticidad y la estructura del torso masculino como la esencia del Arte. (Lámina 114, 115 y 116).

Sus representaciones fotográficas, condensadas hasta el último límite, no proponen la cuestión de la condición erótica del objeto, sino la materia de la substancia recta de la sensualidad del cuerpo masculino dentro de una simplicidad refinada, cuya calidad perpetua se corresponde a la tabla artística.

Igualmente, tal sensación conspicua de la existencia objetiva involucra el espíritu que desea averiguar la substancia de la modalidad genuina de la incierta sexualidad del artista y trasladarlo al objeto personal y original.

Por otra parte, y en comparación a la estilización de la compostura de Mapplethorpe, el estímulo vitalista proveniente de los modelos de Weber muestran un retorno a la naturaleza de la sexualidad humana, empleando para ello la transformación de la estética moderna. Su obra más destacada "Special K", representa la réplica viva de la atracción apolínea que simboliza la ambivalencia del erotismo y el heroísmo masculino a modo retrospectivo. (Lámina 117 y 118).

Originalmente, la cultivación artística de la estética erótica masculina surgida tanto en Mapplethorpe como en Weber no pertenece a la esfera regular de la sociedad actual, sino más bien al problema de la selección particular, o dicho con otras palabras, a la búsqueda de una estética existencial sobre sí mismo.

Por otra parte, tal particularidad ha conseguido difundirse en amplias capas de los niveles socioculturales, de hecho, el neo-erotismo de Weber condujo hacia cierta renovación de la sexualidad en el arte comercial (recuérdese la publicidad diseñada por Calvin Klein, 1985).

Así se ha llegado a observar que en los tres últimos lustros las manifestaciones en torno al cuerpo masculino dentro de las Artes Plásticas de Occidente se han multiplicado, consolidando un creciente sentido de la sexualidad masculina.

Podría decirse que esta transformación estética hacia la aproximación sexual de la corporeidad masculina inicia su primer momento álgido cuando una condición plural de la modalidad sexual emerge sobre la desaparición de la homogeneidad de la sexualidad modernista (feminismo, homosexualidad, etc.) y se adapta a los fenómenos de la post-revolución sexual, al mismo tiempo que la expansión del escepticismo estético hacia lo "Moderno" y el replanteamiento artístico hacia la recuperación del valor icónico se vinculan con una revalorización de la sexualidad subjetiva como una deseada síntesis entre las corrientes ya tradicionales del Arte, esto es, la objetivación y la subjetivación.

Entre los numerosos casos existentes, la estética erótica de Sandra Fisher, manifestada en "Dying Slave" (Esclavo muriéndose), responde exactamente el paradigma del "neo-erotismo" de la post-revolución sexual, por tratarse de una abierta declaración de la sexualidad masculina como objeto y la sexualidad femenina como el sujeto interpretativo, aceptado en la idiosincrasia post-moderna. (Lámina 119).

Empleando la apropiación estética del "Esclavo" de Miguel Angel, la artista expone de un modo natural el erotismo heterosexual difuso en su acto de la observación del cuerpo masculino que reposa, dejando entrever cierta insinuación del cansancio grato después del acto sexual. El esbozo psicológico del erotismo existencial exhalado de la temperatura corporal del joven fuerte lleva cierta armonía con la afirmación integral de la vitalidad y el amor del sujeto -la artista-.

Y tal euritmia entre "eros" y el "amor vital" en la obra de Fisher evoca el siguiente pensamiento: la relación heterosexual es un lenguaje de amor, "personalizado" y "personalizante", y el Eros oblativo da sentido estético a la expresión sexual humana que es búsqueda de unión íntima.

Por otra parte, no se niega, que de cierto modo, la configuración iconográfica de Fisher implica la observancia de la inspiración artística por la compostura fotográfica de "Sexual Magazine" para mujeres, aunque en su obra, la estética estereotipada se ha reducido a lo "personalizado" gracias al tratamiento plástico y la expresión naturalista.

Siguiendo en la búsqueda de ejemplos significativos, se ha de recalar en las imágenes del cuerpo masculino de Larry Rivers: en "Whats for sale Blue Brief" muestra otro paradigma de la sexualidad masculina actual, la herencia de la temática sexual "Pop" aquí se expresa en el "hombre-objeto" en vez del mito "mujer-objeto". (Lámina 120)

No obstante, a pesar del cambio iconográfico del sexo objetuado, Rivers sigue proponiendo la imposibilidad, propia de la alienación social en torno al sexo, de vivir y expresar auténticamente la condición corporal.

En este sentido, la corporalidad masculina no significa una estética erótica personalizada, sino que simplemente es un vehículo que encauza los valores de consumo, en los que la sexualidad queda materializada por el embrollo propagandístico en un mundo de mercancías.

De manera que el vocablo del "calzoncillo azul" se convierte en símbolo de la sexualidad masculina y la alegoría corporal se queda en la parodia del mito del cuerpo-objeto. Así la sucesión paródica de la temática sexual "Pop" ha invadido los términos de la estética erótica masculina de los ochenta.

En la instalación del maniquí masculino, manifestada en la Edición ARCO 91 (Feria de Arte Contemporáneo que se celebra en Madrid anualmente) se observa así mismo la

invasión "Dada-Pop" en que la antigua alegoría del empleo de "ready made" (objeto prefabricado) se concede un nuevo atributo artístico en la interpretación sexual del género masculino. Sobre todo, la combinación del objeto industrial (el maniquí) de carácter subsidiario -es el símbolo estereotipado del género en el mundo de la mercancía- con el objeto simulado del órgano genital masculino conduce a la desmembración del lenguaje codificado de la representación, es decir, la particularidad ficticia del maniquí masculino y el realismo de la simulación genital se anulan mutuamente en el contexto lingüístico y esto da como resultado una imagen sexualmente grotesca e instauro el "Shock" como valor en sí.

Como consecuencia, la manifestación de la corporalidad que se han definido en los dos últimos ejemplos responde al interés de descontextualizar, a pesar de los diferentes modos del planteamiento, la sexualidad humana y más concretamente la masculina de la información histórica.

Adverso a la modalidad satírica de la temática sexual que se ha mencionado, otra versión de la estética erótica masculina, inmersa en una identidad inquieta y nerviosa de la propia sexualidad será motivo de la próxima reflexión.

Se trata de la manifestación artística de un complejo mecanismo psíquico mediante el cual se retrata el propio reflejo inseguro en un mundo irreal e imaginario, originado por la desintegración sexual de la identidad personal.

Entre las plurales muestras seleccionadas, las obras de los artistas alemanes "neo-expresionistas" como D. Sommer, R. Fetting y L. Castelli, insinúan tal vibración psíquica sobre la corporalidad masculina.

En la obra titulada "Üppiger Garten", Sommer proyecta la ambivalencia obvia de la psicosexualidad a través de la imagen de un hombre robusto delante de un fondo que refleja el mundo tropical, el protagonista evidencia un aspecto angustiado, dejando extrañamente que su pene esté erguido de forma extraordinaria. (Lámina 121).

A través de esta representación se muestra, por un lado, la agresividad del símbolo masculino de modo activo y la negatividad sentimental pasiva que evoca cierto infantilismo psico-afectivo, por otro. Ambas connotaciones parecen proceder, en cualquier caso, de una personalidad insegura que huye perpetuamente del riesgo de la libertad de auto-identificación personal y sexual.

Es concebible que Sommer proponga expresar un sentimiento de complejo como la consecuencia de una tendencia a la desintegración e introversión sexual, pero lo que parece más chocante es que esa ambivalencia no sea suficiente y tienda a rellenar el espacio pictórico (flores, vegetales, sol, etc.) respondiendo a la vez a cierta inseguridad psicológica.

La expresión de la agresividad fálica, como parte de la iconografía masculina, se repite igualmente en la obra de R. Fetting titulada "Nu Reclinat" (lámina 122). Un desnudo manierista, está medio tumbado en la oscuridad que se refleja iluminado por tonos verdes y rojos (desde el punto de vista psicológico esta base cromática indica el modismo del deseo sexual) (nota 72), con cierto semblante demoníaco configurado por una pincelada sumamente brusca; todos estos rasgos conducen a un lenguaje potente de un auto-erotismo embrujado y casi mortal provocado por sobreexcitación sexual.

Esta energía insondable que irradia la representación de la corporalidad masculina de Fetting evoca el autorretrato de Egon Schiele titulado "El Masturbador" y, así mismo, al espíritu del super-hombre autoritario del expresionismo alemán -Brücke- y en especial a la obra de Kirchner.

Si se piensa en la situación artística alemana, que tuvo la necesidad de reflexionar sobre la propia tradición o mundo cultural después de la gran invasión del modo americano tras la Segunda Guerra y la influencia sufrida por los artistas como Hödicke y su espíritu algo nacionalista, no es de extrañar que los artistas de los ochenta se aproximen a una reclamación del origen. Así, el acercamiento al narcisismo homosexual de Fetting oculto en la locura erótica se vincula a un postulado de emergencia que intenta aumentar la fuerza constructiva del "Yo" y su medio.

R. Castelli, artista de la misma escuela (Berlín) que Fetting sintoniza igualmente con el neo-expresionismo, planteando la temática sexual del cuerpo masculino en el sentido de provocar la excavación incomprensible de la estética en torno a un diálogo entre la personalidad y la nacionalidad.

La obra titulada "Los Hombres Soleados" de Castelli, trae la sensación de la característica belicosa que abalanza la autenticidad emocional de la nueva generación, tal como la autoidentificación en la que la alegoría salvaje del exhibicionismo corporal y genital de la sexualidad masculina es portadora del emblema de la tribu, en consideración de una condición indispensable. (Lámina 123)

Por otra parte el vocablo cromático y compositivo de Castelli, al igual que otros artistas de la escuela de Berlín, tiende a lo primario, sugiriendo más bien a la estética fauvista que a la característica tradicional del Expresionismo alemán.

En realidad, esa vibración psíquica en torno a la corporalidad masculina representada por Sommer, Fetting y Castelli se atribuye principalmente a la expresión, ya subrayada, de la reconfirmación fálica, que tiene su procedencia en la ansiedad de recuperar o recompensar la identidad masculina tras la recurrente temática de la crisis del sujeto y el monopolio de las sociedades post-industriales.

Es así que desde tal óptica, por lo tanto, la oscilación del paradigma estético de lo erótico, en cuanto a lo masculino, está vinculado más con la inquietud psicológica que con la revaluación de la sustancia de la desnudez física en sí.

Igualmente es palpable que esta inminencia de la masculinidad surge en las creaciones de varios artistas actuales de otros países, como el americano E. Fischl, los italianos, S. Chia o F. Clemente, los españoles Costus, etc., aunque en ellos se muestra más variedad de la auto-consciencia erótica y una visión más amplia del mundo.

La versión erótica de Fischl en torno a la corporalidad, aún cuando está lejos de la provocación directa del órgano sexual al modo de los "neo-salvajes" alemanes, mantiene, no obstante, en sus contenidos narrativos una clara insinuación, y no sólo del órgano, sino de la propia psicosexualidad del artista. Por ejemplo, su serie de dibujos "Sin Título", manifiestan la psicología fantástica del ser anclado en la adolescencia salvaje, rompiendo a propósito las reglas de la conducta adulta y la relación civilizada, a través del comportamiento exhibicionista del despertar de la sexualidad genital. (Lámina 124)

Así aparentemente en Fischl, la sexualidad es más el vehículo del auto-descubrimiento solitario y de proyección que un fin en sí mismo. Su lenguaje de la estética erótica responde, en realidad, a la vulnerabilidad de la juventud y la incertidumbre existencial inherente en cada relación humana intensamente significativa, dejando al margen el propio interés y la exploración sexual.

El retorno a la figuración pseudo-realista de Fischl tiene base fotográfica, pero el artista emplea la pictografía "anti-natural" y una composición manierista para recrear un sentido que parece conectado a la inconsciencia de la escena americana y esto no podría ser representado fotográficamente.

De igual modo existe un paralelo al realismo interpretativo de Edward Hopper, en cuanto a la preocupación psicológica americana, pero en Fischl, el crítico Donald Kuspit reflexiona sobre su temática; que "... es verdadera regresión terapéutica, realizada por una manipulación astuta del deseo represivo pendiente de su retorno.

... Fischl muestra el mundo bajo la mirada del niño vulnerable, pero así mismo nos sugiere que podemos llevar a cabo la madurez -fuerza egocéntrica- en la aceptación del carácter trágico del niño." (Nota 73).

Aunque hasta aquí se ha subrayado la vuelta a través de la plástica a una sexualidad adolescente que manifiesta el proceso de incertidumbre de la identidad personal y de la sociedad, como en el caso de Fischl, se ha observado también en las averiguaciones de cierta catarsis que manifiesta la vulnerabilidad de la sexualidad masculina contemporánea ya vocabulario terapéutico del Arte post-moderno.

Así la obra titulada "White Shroud" (Mortaja Blanca) de F. Clemente (lámina 125) presenta la imagen sin narración de "tánatos" mediante la expresión de la corporalidad masculina, como si fuera la memoria de un sueño personal. El personaje aparece libre, tanto del deseo como del miedo a la muerte, que llevado por el estado mental, -ligado si se quiere con la meditación budista-, consigue la asunción de la desaparición del propio cuerpo.

En cualquier caso, se trata de describir la transición del "eros" reprimido de la exterioridad hacia el propio concepto del "eros" interno. Según palabras del artista, el cuerpo se sitúa entre el mundo exterior y el mundo interior y la sexualidad es conducta introspectiva al igual que la actividad artística.

El retorno a la estética metafísica de la sexualidad humana que se da en la obra de Clemente, inherente a su formación personal y heterodoxa en torno a la filosofía oriental y tradición italiana, afronta perfectamente el productivismo conceptual que se ha edificado con posterioridad al Arte de la post-guerra. El artista dirige su visión subjetiva hacia la emancipación nihilista de sí mismo, intentando recuperar los arcanos de la vida humana y del Arte. En este sentido, la sexualidad masculina responde a una insignia contextual de la experiencia extenuada.

Otra tendencia panorámica dentro la estética erótica actual vendría dada por las manifestaciones del desnudo masculino del artista italiano S. Chia, aunque en su resurrección artística el dinamismo subjetivo consiste principalmente en la aglomeración caótica de los diversos estilos de la Historia del Arte.

La obra titulada "Cosmopolitan" (lámina 126) de Chia se vincula, en especial, con la interpretación directa de una tortura pánica de la identidad masculina, suscitada, si se quiere, por el ruido de la modernidad ortodoxa. La expresión tosca del cuerpo masculino resistiéndose, conduce de modo irónico a la antítesis del sistema de la sociedad contemporánea, que se presenta inténsamente evolucionada y cooperalizada.

En este contexto, la autenticidad de la vulnerabilidad masculina de Chia proviene de la introspección natural en relación con el mundo real a distinción del intimismo metafísico de Clemente.

Otra dirección que se desembaraza de lo negativo de la obsesión melancólica de la identidad masculina y que se proyecta en el interés de contextualizar la crisis de la sexualidad masculina, ante el callejón sin salida de su ideología, viene por las obras de Costus, en las que es palpable cierta recuperación de la nostalgia y el romanticismo, confiriendo a sus personajes masculinos en objetos contemplados, catalizan una ambivalencia entre el misterio y lo carnal.

En la sensualidad viva de la obra titulada "Chico de Sanlucar", por ejemplo, (lámina 127), se muestra esa tendencia a la que se hacía referencia en el párrafo anterior, en la que la corporalidad masculina como valor artístico está íntegramente desarrollada a través de la modalidad artística de lo ecléctico, basándose tal afirmación a la vista de la utilización de elementos tanto propios de la modernidad como de la antigüedad.

La expresión del joven reclinado, que roza la galanura de los dioses arcaicos y el paisaje representado con una arquitectura folclórica y religiosa están inmersos en la apropiación estética del neoclasicismo decimonónico,

mientras que el tratamiento cromático de la figura y la impresión fotográfica del fondo resultan patentemente contemporáneos. Esta ambivalencia entre el texto y contexto artístico incrementa la atracción hacia el neoerotismo de la sexualidad masculina, en esta ocasión, exhalado del joven, feliz y consciente de su belleza que roza tanto lo sagrado como lo profano.

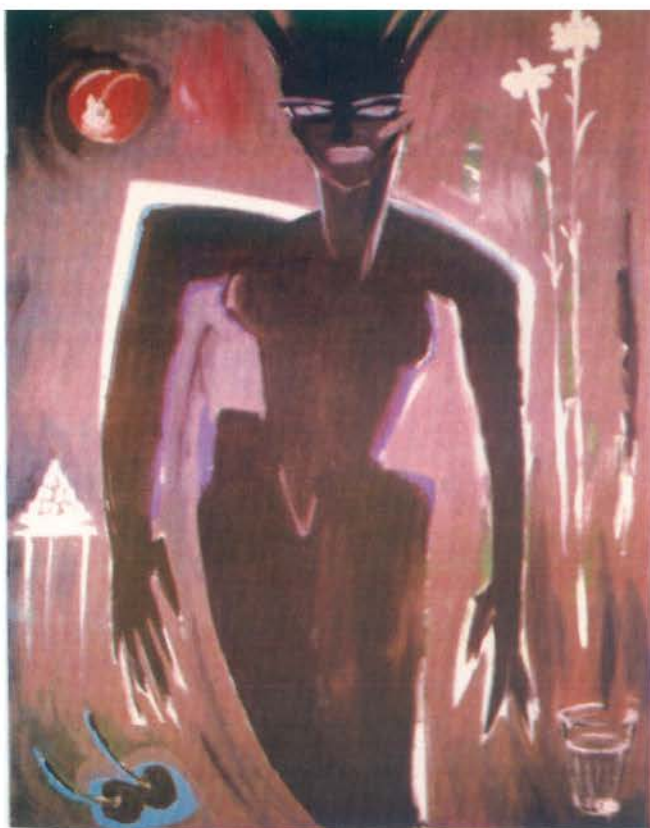
La estética erótica de Costus reivindica las raíces profundas de la propia modalidad sexual de carácter determinado, que proveniente de la identidad delimita el hilo de la personalidad artística.

En definitiva y en torno a la expresión erótica de la corporalidad masculina de las dos últimas décadas se palpa, en general, cierta relevancia de la temática del escepticismo en cuanto a la identidad del propio sexo masculino, y en realidad esto conecta perfectamente con los otros parámetros vigentes en la sociedad. Así es, que el lenguaje artístico de la sexualidad es actualmente un vocablo que retorna al "renacimiento del dinamismo privado". Y sus modalidades eyectantes están, en gran medida, sostenidas por el eclecticismo, la obstrucción de futuro y la carencia utópica del prototipo masculino anterior.

→95 .Baseliz: La Giganta, 1987.

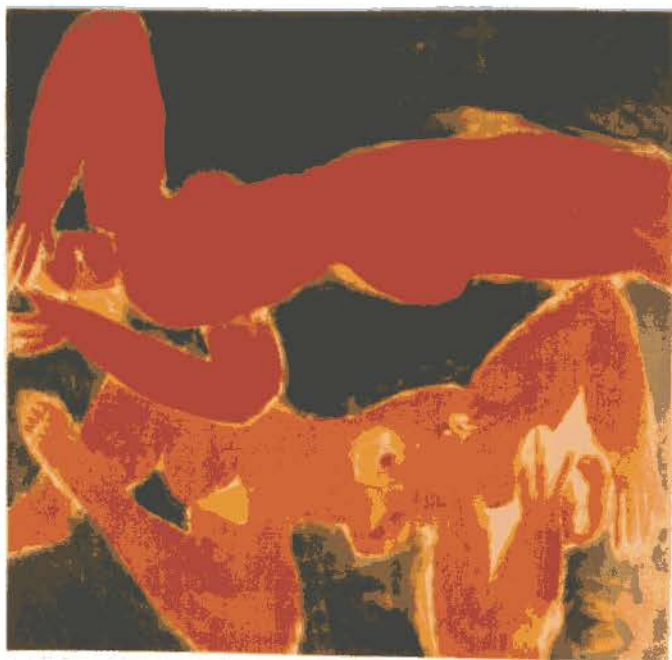


→96 .Elvira Bach: sin titulo, 1985



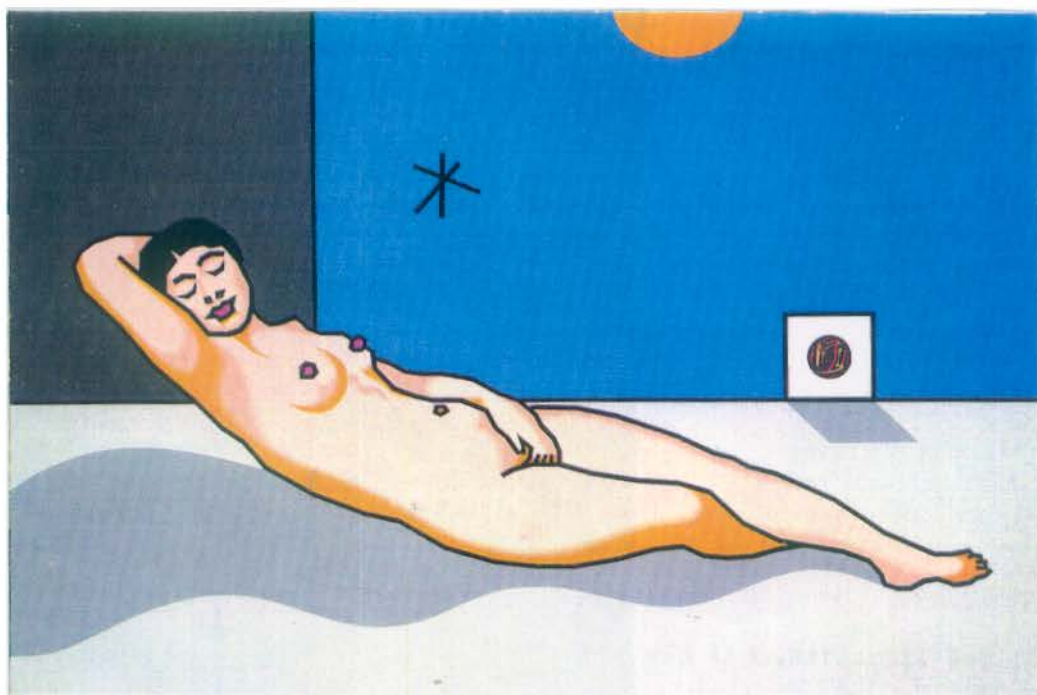


† 97. R. Fetting: Hombre con Hacha,
1983.

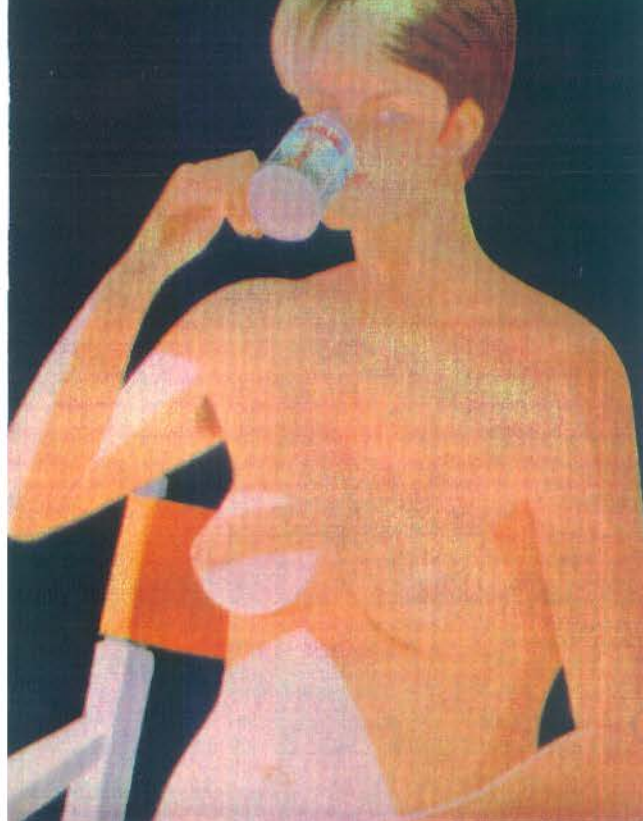


→ 98. Rainer Hayn: Soskende III, 1983.

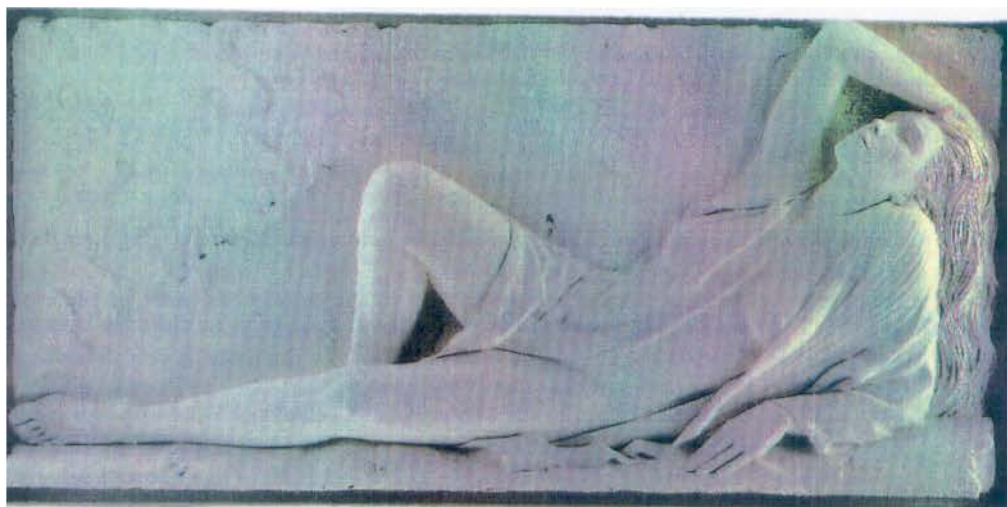
↓ 99. Duggie Fields: Peace Painting, 1991.



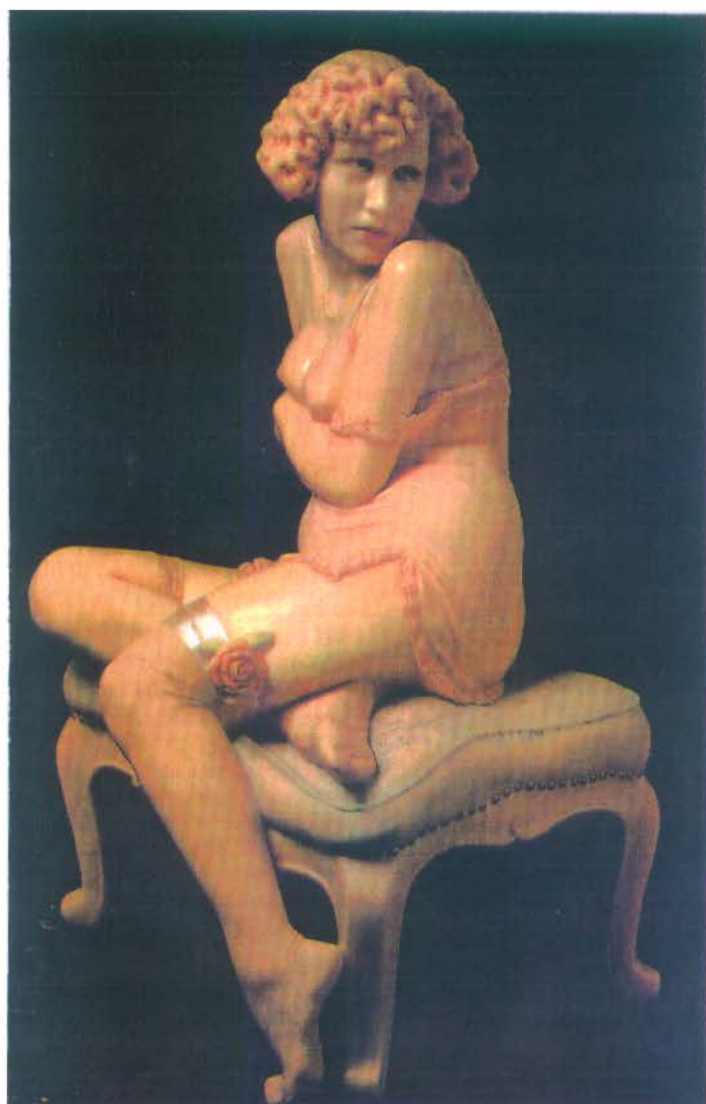
→ 100. Alex Kats; Desnudo por la Mañana, 1982.



101. Mariscal: sin titulo, 1990



↑ 102. Bill Mack: Radiante, 1990.



→ 103. Emily Kaufman: La Rosa, 1991.

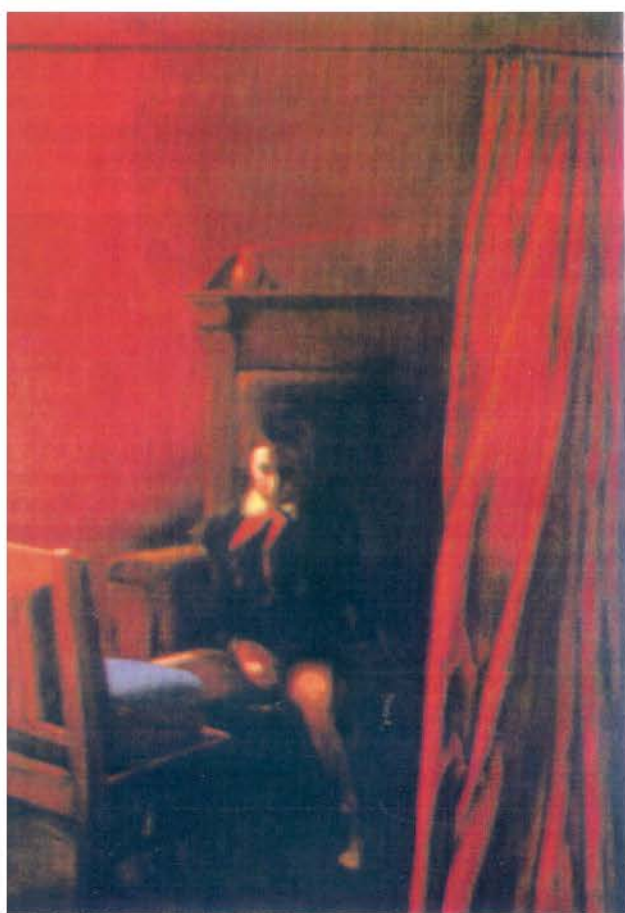
104. John Andrea: sin título.



105. Paloma Navares: Tulipanes Blancos al Suicidio de Lucrecia, 1990



106. Balthus: La Chat au Miroir
1977-80.



107. Komer & Melamid: Niña frente
de un espejo, 1981-82.



108. Shimon Okshteyn: Mystique No2,



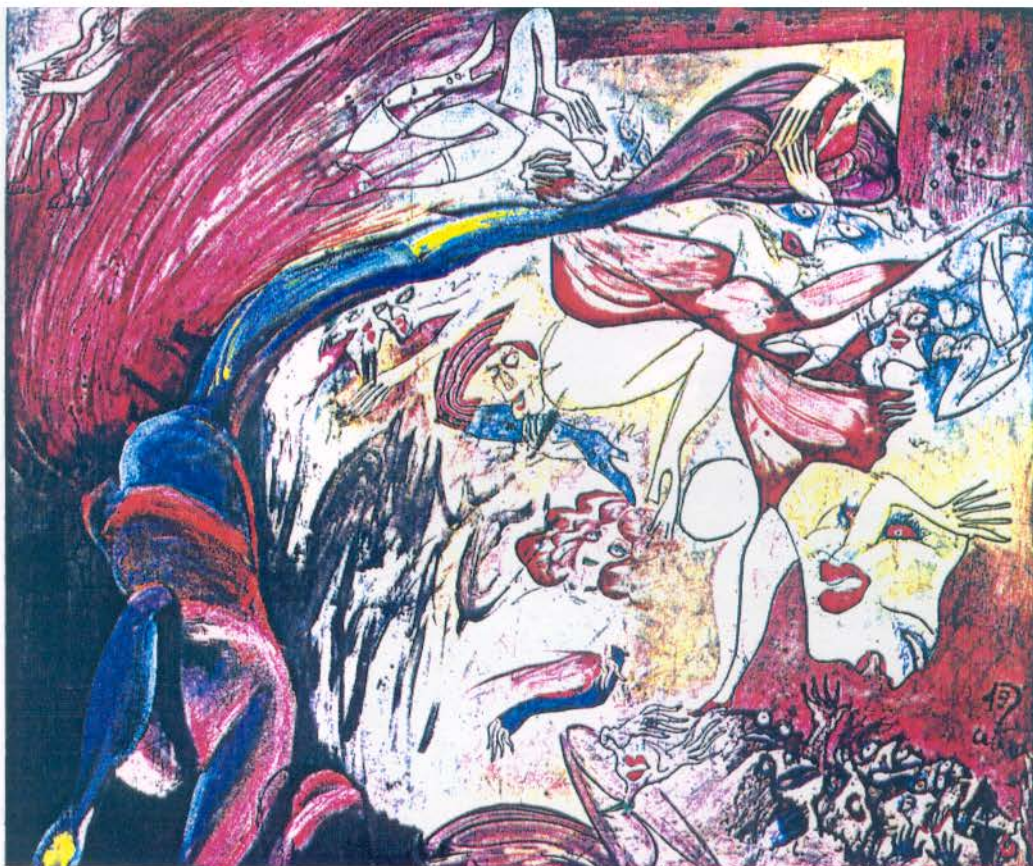
↑ 109. Alexander Danel; New York Times, 1990

→ 1 1 O .Masuo Ikeda; Piña, 1976.

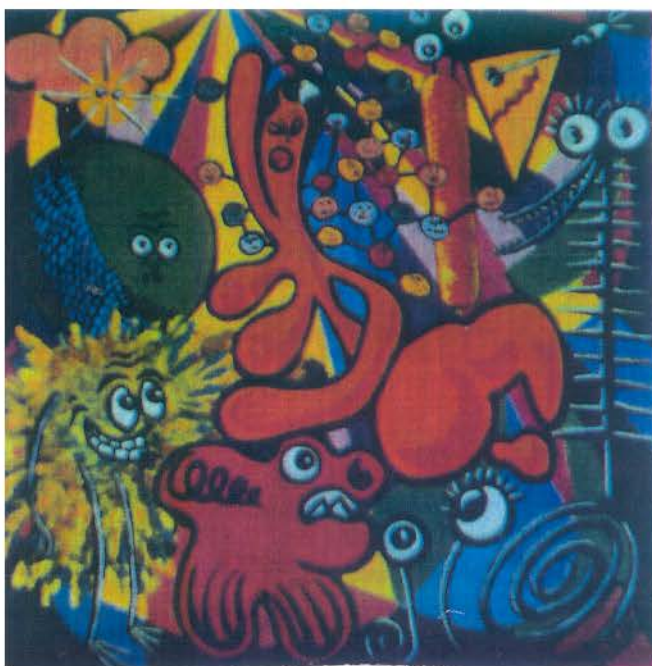


↓ 1 1 1 .Kouji Kinuya: Desnudo Tumbado
1989.





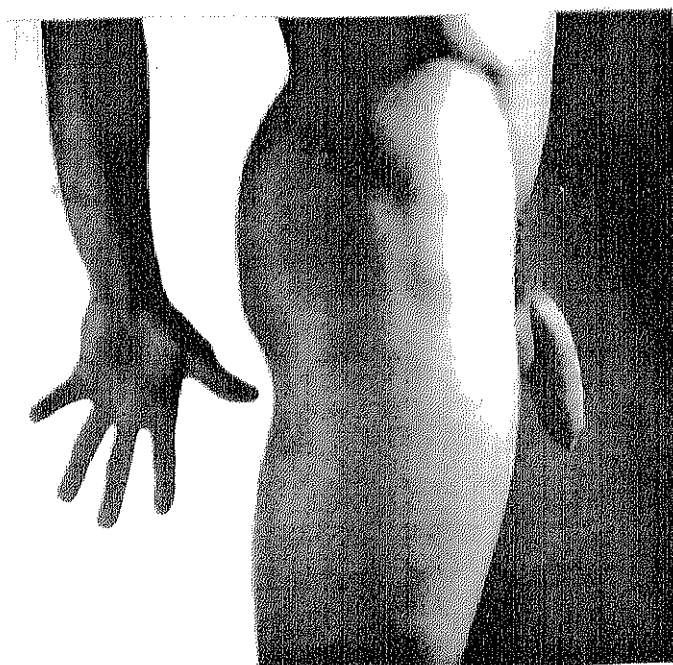
↑ 112. Junzo Watanabe: Seducción,
1986.



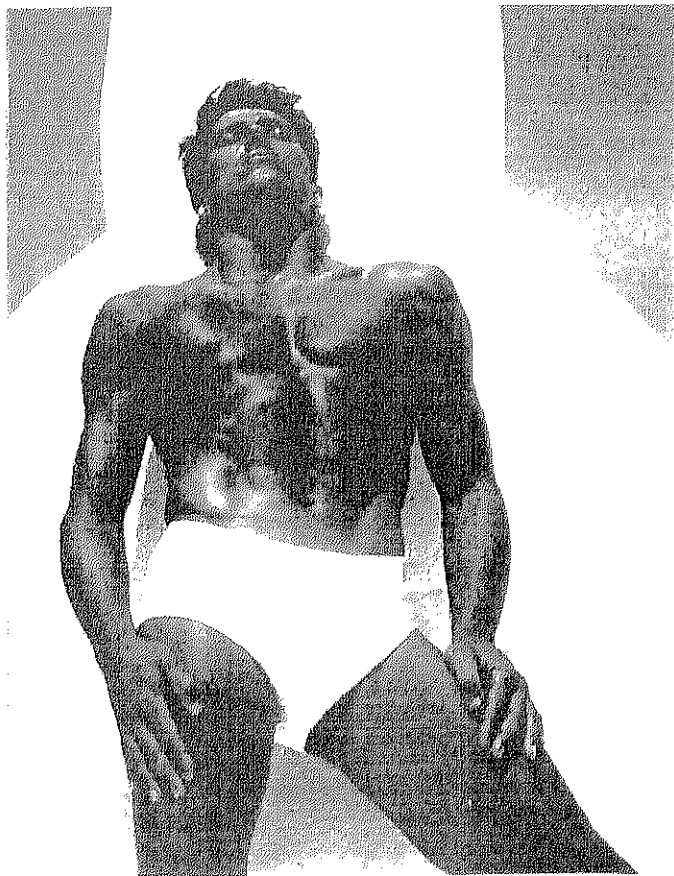
→ 113. Hervé di Rosa: Dé Couvente
de la Femine, 1989.



→ 1 1 4 .Robert Mapplethorpe:
sin título, 1981.

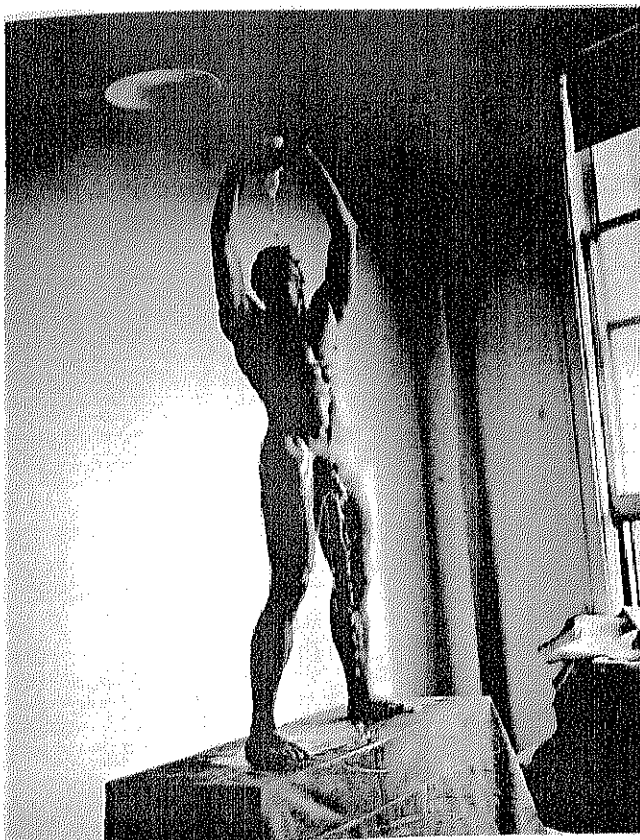
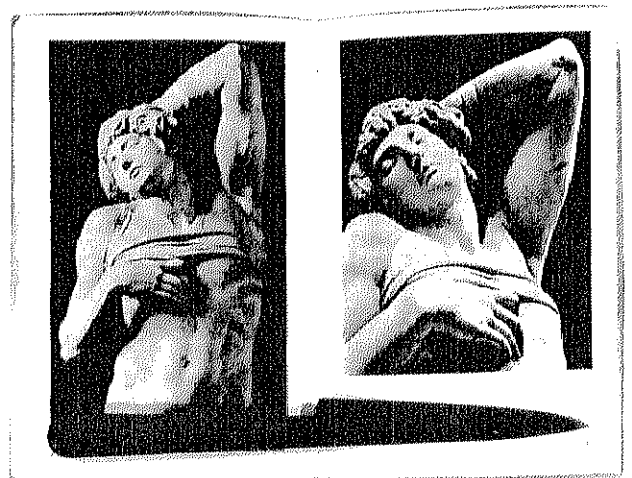


→ 1 1 5 .Robert Mapplethorpe:
sin título, 1981.



1117. Bruce Weber, fotografia.
publicitaria para Calvin
Klein.

1116. Robert Mapplethorpe:
Esclavo.



1118. Bruce Weber: Special K, 1985.

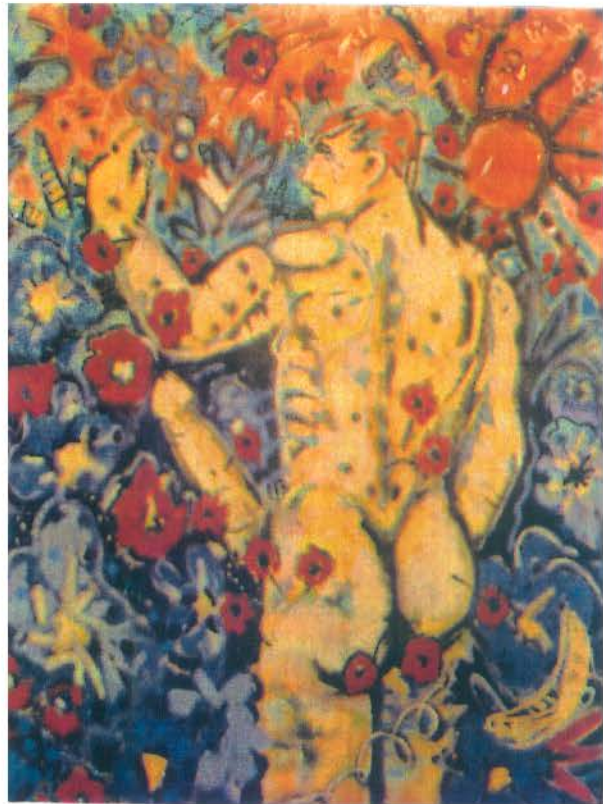
→ 119. Sandra Fisher: Esclavo
Moribundo, 1979.



→ 120. Larry Rivers: What for Sale
Blue Brief, 1988.



→ 121 .Dirk Sommer: Uppiger Garten,
1983.



→ 122 .Rainer Fetting;
Nu Reclinat, 1984.



→ 123. R. Castelli; Los Hombres
Soleados, 1983.

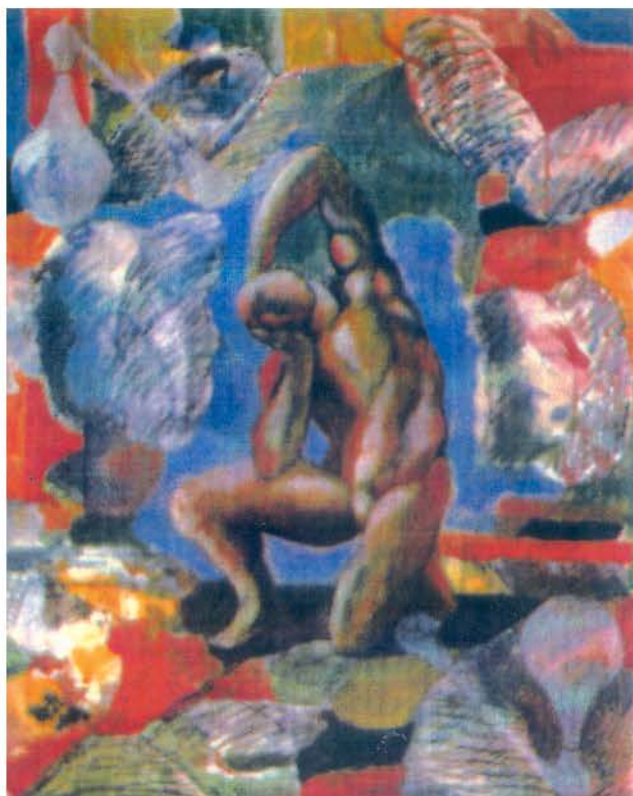


124. Eric Fischl; sin título, 1986.

→ 125. Francisco Clemente:
Mortaja Blanca, 1983.



→ 126. Sandro Chia; Cosmopolita,
1984.





↑ 127 .Costus; Chico de Sanlúcar,
1987.

3.4.2.2. HETEROSEXUALIDAD

La "heterosexualidad" dentro de la ideología estética de lo erótico, y en todo el ámbito del Arte Actual, es un tema muy recurrente, a la vez que relevante, aún cuando pueda considerarse una manifestación lateral dentro del gran abanico de las modalidades sexuales expresadas en el llamado "Neo-erotismo".

En cualquier caso, si se habla en términos de estética erótica, la condición temática de la heterosexualidad en el medio artístico consiste en la expresión cualitativa del diálogo interpersonal matizado por el tono de lo sexual de ambos géneros.

Del mismo modo y como avance al análisis de las obras seleccionadas en este apartado, se observa que muchos de los artistas de nuestro tiempo vuelven a exponer la exigencia estética de la sexualidad humana en cuanto a lenguaje de amor heterosexual, eso sí, respondiendo más a la necesidad de una identificación "personalizada" y "personalizante", que a una reflexión crítica de la sociedad correspondiente.

Por otra parte, la temática heterosexual en el Arte de los ochenta adquiere diversas formas de representación, y eso es debido tanto al diálogo sexual sentido como al modo artístico empleado.

En general, la expresión homogénea de la hipergenitalización, la objetivación del cuerpo humano como el vocablo que comprende la sociedad de consumo y el exhibicionismo erótico adquirido por la fuerza pansexual de la Revolución de los sesenta, pierde paulatinamente su validez e incorporación a los términos de la estética erótica cuando "el fuego" de tal revolución se agota y la crisis del entorno privado acontece de nuevo, debido al terreno sustancial del circuito integral de los medios de comunicación.

En cambio, surge otro concepto y forma de interpretar la sexualidad, cuando ésta ya ha quedado desembarazada del contexto político, de la reacción salvaje, de las utopías, etc., que dominaron en las décadas posteriores y regresa al diálogo personalizado dentro de la inspiración de muchos de los artistas que hoy se consideran de ámbito internacional.

En cualquier caso a través de este apartado la atención va a quedar expuesta en las dos formas representativas más significantes del diálogo heterosexual que han llevado a los artistas a los parámetros de la nueva estética erótica; por temática estas son: la "caricia", entendiendo en ella el beso y el abrazo, y el "acto amoroso", cuando se trata de la cópula. Ambos temas abarcan el privilegio del encuentro amoroso y tienen suficientes ejemplos dentro de la provocación erótica y expresión estética de las manifestaciones artísticas actuales.

- LA CARICIA -

J. Raf Carballo considera que "beso y caricia son la expresión visible de un conjunto de relaciones interpersonales que tienen caracter de erotismo creador". (Nota 74)

Igualmente, partiendo de aquellos artistas actuales que adoptan tal temática como experimento tangible y enriquecedor de la estética erótica, se considera que se produce una cristalización, así mismo, voluntaria, proclive a una humanización del deseo amoroso y seductor, quedando pendiente de una relación heterosexual de mayor o menor grado de autenticidad.

Como primer ejemplo se atenderá al autor Mel Odom y su obra titulada "Still Life with wood pecker" (lámina 120), en la que se representa a una pareja heterosexual en el acto de besarse; de caracter simbólico y sumamente sensual, causa cierta sensación del intento de interpretar el encendimiento delirante del erotismo y esto queda reforzado no sólo por la composición y los personajes, sino también por la orquestación expresiva del color. El acento rojo conduce al contraste con las carnaciones pálidas y el ritmo manierista y estilizado.

No se trata, en cualquier caso aquí, de un retrato de pareja, sino de una iconografía introspectiva del estereotipo universal de la heterosexualidad mortal e instintiva, poseída a la vez por el espíritu místico de la pasión.

En Mel Odom, se observa la alianza de la misión del erotismo con el amor heterosexual. Es decir, muestra una expresión del amor en la que el intercambio emocional de la pareja va delante de la sensación de placer, pero posibilitando este último. Al mismo tiempo, lo erótico es más palpable que el amor, pero está recordando ampliamente el sentimiento amoroso.

Como siguiente paso, y en comparación al lenguaje pasional y misterioso del "beso" realizado por Odom, se observa la obra "Anony mous Kiss" (Beso Anónimo) del artista ruso Mihail Chemiakin (lámina 129) en la que se expresa una fantasía de amor aventurero, ambientado en el mundo cortesano, aquí, el tono temático es mucho más humorístico y surrealista, debido ambas cualidades a la introducción de unas formas firmemente caracterizadas. Es bastante obvio que a Chemiakin no sólo le interesa narrar el diálogo metafísico del retozo sino que también pretende utilizar esta dulce temática como medio para representar gráficamente el propio deseo de sensibilidad carnal.

El hombre vestido y coronado que recibe tímidamente el cortejo de la mujer disfrazada refleja las interioridades de la psicología masculina del autor: la mistura de la esperanza y el esfuerzo violento del amor de una mujer.

Se trata del ya conocido complejo al retorno infantil en el que se ansía la recepción de cariño y la protección de una mujer (la madre). Así muestra que el hombre personifica el ser receptivo de la afectuosidad en la relación nacida de la heterosexualidad, y este fenómeno responde en la actualidad al resultado de un complicado mecanismo psíquico mediante el cual las fantasmologías pictóricas de un mundo irreal e imaginario sustituyen la dinámica real del impulso sexual del artista, en este caso, masculino.

Por otra parte, Freud expone: los que se atraen mutuamente por el amor no son los opuestos sino los análogos, y puntualiza: "... considero que cada actividad amorosa se enlaza con las cuatro personalidades, a saber, la masculinidad introducida en la femineidad y la femineidad intercalada a la masculinidad". (Nota 75)

En cualquier caso, tal apreciación de lo sexual es muy reciente, siendo durante miles de años otra la interpretación; la identidad masculina y la femenina, como ya se sabe, fueron como seres sexuados, aislados y tomaron la consideración de contrarios de modo incondicional, de manera que el intercambio erótico fue conceptualizado aún en la estética erótica como la alianza de sexualidades rivales y adversas.

No obstante, René Nelli, escritor y filósofo francés, en cierto punto convalida a Freud al insistir en que: "... nuestra civilización juzga la relación heterosexual como el redescubrimiento de la condición real del sujeto a través del otro, o el fortalecimiento de la esencia sexual (vital) del sujeto dentro del otro. El hombre ya no desea lo contrario de la identidad masculina dentro de la femineidad sino que pretende concordar la propia identidad con la femineidad, y la mujer desea lo mismo". (Nota 76)

En realidad, después del último derrumbamiento ético-estético de la genealogía mítica del erotismo, la fantasmología de la estética erótica que atrae a los creadores de los ochenta se vincula con la manifestación de caracteres andróginos, dentro incluso del amor heterosexual.

El estímulo producido por este dinamismo artístico se refleja obviamente en las temáticas de M. K. Wicz, A. Bravo o Yuroz. Así en la obra titulada "Norman's Date" (Cita de Norman) de Wicz (lámina 130), se representa a una pareja locamente abrazada en la que la diferencia sexual se metamorfosea, aludiendo a la unión somática provocada inevitablemente por la pasión.

La sensación del rápido movimiento de las cabezas de la pareja remite al grado frenético de estado mental en que se efectúa la permuta imaginaria de las peculiaridades homogéneas, latentes entre los dos sexos.

El hombre enamorado percibe claramente la forma que toma en sus brazos, y al mismo tiempo que acaricia el cuerpo de la amante entra en contacto con la propia fantasmología del sexo. Es decir, se considera que la estética erótica de Wicz consiste en el sutil diálogo del amor heterosexual bajo el propio homosexual, dependiendo del deseo polimórfico.

El efecto cromático de la piel de la pareja profusamente pálido, casi blanco, en contraste con un fondo negro, crea un dramatismo pictórico que simboliza el sentimiento de la inquietud por la segregación y la muerte, tanto de lo espiritual como de lo corporal.

De forma similar se comporta, en relación a la cualidad polimórfica de la expresión artística del amor heterosexual, la obra del creador portugués A. Bravo; así en su manifestación "Abraçada cel i terra" (Abraço del cielo y la tierra) (lámina 131), se observa tal predisposición.

Además es destacable en ella el grado de la función asimilativa entre los sexos, que está más forzado en comparación con "Norman's Date" de Wicz, y debido al tratamiento confuso de la expresión cromática y figurativa de los cuerpos.

Bravo hace notar especialmente que la deformación elaborada bajo un cierto criterio estético, si se quiere subjetivo, puede provocar un lenguaje esencial dentro de la expresión artística del dinamismo y unión de la pasión heterosexual, incluso más fuerte que el que se da en la configuración realista. ¿Por qué? porque lo grotesco y lo cómico de esta construcción pictórica responde coherentemente a lo cómico y grotesco de la actividad y sentimientos humanos reales.

Igualmente, si se adquiere una fijación cautelosa sobre los gestos de las caricias femeninas y masculinas se permite averiguar, en cierta manera, la feminización del hombre y, al contrario, la masculinización de la mujer, aunque preferencialmente no se trate la temática física de los sexos.

La mujer acaricia al hombre de modo más activo, como interpretando el "papel de madre", en cambio el hombre mantiene una posición algo más pasiva, quedando sentado encima de la mujer, y de esta manera se cumple la idea de Bravo de que el cielo (el hombre) es sostenido por la tierra (la mujer).

Tal metamorfosis de la expresión amorosa y erótica indica cierta armonía entre las dos personalidades, avallada por el reflejo del sentido actual del desarrollo del amor heterosexual.

En realidad, es un hecho, que el carácter extravertido de la sexualidad y el amor femenino, que se ha venido acomodando después de la "revolución sexual", lleva inevitablemente a una influencia en la estética erótica actual y sobre todo en las manifestaciones heterosexuales. Así mismo la sexualidad femenina que perdió su mito arcaico y moderno plasma una apertura en la intercomunicación personal.

Excepto en el caso de que se considere la cualidad activa de la sexualidad femenina en el Arte, como expresión anti-estética o anti-ética, la masculinidad ya no quiere perderse en sí misma dentro de lo que simboliza el cuerpo materno, y máxime desde el momento en que se ha reconocido que el erotismo femenino no es místico sino que es igual al masculino. Además existen ya suficientes coincidencias en los que ambos sexos entienden por placer.

En cualquier caso, la psicología masculina en torno a la estética erótica heterosexual actual se ha transformado en un reflejo, bastante referente, de las estéticas eróticas que antaño se dieron en Oriente.

Como continuación al avance sufrido en los conceptos expresivos dentro de la estética erótica de carácter heterosexual, se hará referencia a la obra de Yuroz, que recrea sabiamente un mundo eterno y romántico de la pasión de la pareja. En sus manifestaciones artísticas tales como "The Kiss" (El Beso) (lámina S/i) o en "Peaceful On Your Breast" (La Paz En Tus Pechos) (lámina 132) las figuraciones masculinas aparecen aliviadas dentro del cuerpo femenino. Así, este último, rodea la existencia de la sexualidad masculina, personificando la mixtura erótica en tres lenguajes de amor; el del goce, el posesivo y el oblativo. Esta relación logra ligar la pasión heterosexual de forma concluyente, además de la propia estética creada por el artista, en la que aparece la sexualidad femenina como la portadora de tranquilidad y reposo requerido por el súbito agobio del hombre.

Igualmente en "Peaceful On Your Breast" se obtiene el efecto cromático al que se hacía referencia en la obra señalada de Wicz; los contrastes provocados entre los cuerpos blancos y el fondo inténsamente negro aumenta la sensación catártica y religiosa del mundo heterosexual. No obstante, el tratamiento del volumen, la forma caracterizada y el gesto de los personajes causan una impresión mucho más sosegada y contenida en Yuroz.

En realidad, la sociedad de la post-revolución sexual ha conducido a la consideración de un nuevo valor de la imagen femenina ortodoxa. Nellí confirma la situación: "... las mujeres de hoy no vacilan en acariciar y disfrutar libremente de la relación heterosexual, en sus propias modalidades favoritas ... La verdadera mujer toma posesión del ámbito erótico, consiguiendo la perfecta compatibilidad del erotismo con el amor". (Nota 77)

Como consecuencia de esta subjetivización psicológica de la sexualidad femenina en la relación de pareja heterosexual, ya no se observa ampliamente la división contrastante entre la expresión de la mujer fría rodeada de virtud o la mujer disipada por el vicio y esto se refleja en el Arte procedente de la estética que manifiesta la unión del hombre y la mujer.

La artista americana, Dorothy Iannone pone de relieve en su obra "You Belong To Me" (Tu me perteneces) (lámina 133), las reflexiones que se acaban de tomar. La imagen femenina de Iannone no aparece como un ser angelical pero tampoco como una pecadora, sino que más bien revela una sexualidad confidente, posibilitando con ello el hecho de compartir imparcialmente "los derechos del amor" (erótica) con el sexo opuesto, o sea, revaloriza el protagonismo de ambas existencias en la relación entre sí.

Iannone es considerada como una de las escasas artistas femeninas actuales que insisten en la situación neutral, tanto estética como erótica, de la manifestación artística que involucra a ambos sexos, saltando por encima, si se quiere, del énfasis político que caracterizaba a las primeras manifestaciones de esta temática dentro del ámbito de las mujeres artistas, tales como Judy Chicago o Hannah Wilke, en las que la denuncia espiritual entre la relación hombre-mujer era más prominente que el propio concepto erótico.

Parece estar bastante claro, que por el contrario, la preocupación de, no solo Iannone, sino también de otras artistas, como por ejemplo J. Chico, está más en la integración personal de su sexualidad.

Por otra parte, no se niega la aparente expresión morbosa en "You Belong To Me", dado que Iannone organiza el dibujo y los colores de forma un tanto escabrosa, pero igualmente se dulcifica por la sensación psicodélica y la ejecución naif, incrementando la estetización decorativa estereotipada por la psicología femenina en su deseo de convertir el mundo erótico heterosexual en una fantasía simbólica.

Hasta aquí se ha observado, que la subjetivación del erotismo femenino expresado dentro de la temática heterosexual a través de las manifestaciones artísticas, queda incorporado junto al erotismo masculino cuando se trata de una estética que consolida la atracción de ambos sexos. Este fenómeno, no nuevo, es sin embargo una característica dentro de la estética erótica post-modernista.

Es palpable, en referencia al párrafo anterior, que tanto artistas como muchos espectadores intuyen en el erotismo heterosexual una capacidad de expresión artística que auna el concepto de la felicidad inconsciente y el tiempo disfrutado, concentrando además el peso de "la existencia" y la angustia vital de lo cotidiano.

El artista japonés K. Kinuya plasma con genio tal interpretación de tiempo quimérico en su obra "El día del Mar Silencioso". La pareja se representa desnuda, retozando en el agua del mar y saboreando plenamente cierta alegoría vital en cuanto a lo erótico y natural. (lám 134).

Según Asari, (nota 78), la estimulación feliz aportada por "Eros" se acumula en el vocablo cromático del "rojo" como simbolismo psicológico y fisiológico, de manera que la imagen pictórica cargada a tal efecto de color rojo provoca la sensación energética, alegre y fantástica.

No obstante y en relación siempre a la obra de Kinuya, si se lleva la atención a la expresión simbólica de la contaminación ambiental reflejada a un lado del cuadro, asociada si se quiere irónicamente con la realidad que produce la vida humana, parece indicar que la felicidad siempre se encara con la crisis terrible causada por la misma humanidad.

En comparación a lo descrito en torno a la exposición sugestiva y cromática de Kinuya, las manifestaciones de temática heterosexual de Quetglas y J. Sheppard encaran por el contrario un naturalismo romántico que aprecia la forma decorosa como valor erótico y amoroso, que se entiende como la reducción a la privatización anímica de las experiencias amatorias.

Esta última interpretación de la estética erótica enlaza consecuentemente con el reverso de la estética modernista, en la que el erotismo negativo o antagónico suele manifestarse con continuidad, sea el caso del Expresionismo, Dada o Surrealismo, y coincide con el criterio subrayable de S. Marchan Fiz, que ha manifestado: "En la presente situación post-moderna, las Artes Plásticas están siendo sensibles a esta inclinación de la balanza hacia la naturaleza." (Nota 79)

Así, "Conversación Amorosa" (lámina 135) de Quetglas revela palpablemente un repliegue hacia la interioridad romántica del propio erotismo del autor, mostrándolo bajo un trato naturalista. La escena que representa los cuerpos cruzados de una pareja -la mujer desnuda tumbada hacia arriba encima del cuerpo masculino, apoya sus piernas blancas en los hombros del hombre-, y la composición enfocada a vista de pájaro inducen, por cierto, a convalidar corrientes alternas de representación, que además consi-
guen un erotismo sensiblemente ameno.

Por otra parte, a pesar de la postura y composición, renovadoras y originales como se ha precisado, existe en la obra un tratamiento clásico, basado en el dibujo lírico y el tono armónico de una gradación sepia. En la globalidad el conjunto apunta a una expresión temática impregnada de aire reminiscente y de un clasicismo sentido. Aquí, la subjetivización del erotismo femenino no cumple el papel principal, como se ha apuntado en otras obras comentadas anteriormente, sino lo relevante es que la sensualidad del cuerpo femenino se identifica bajo la mirada del hombre vestido (también del espectador). Entonces, las corrientes alternas del erotismo en la obra consisten en la sexualidad femenina complacida por ser objeto erótico y en la masculina por la satisfacción de observar el objeto sensual y amado.

Sin duda, como ya casi se había perfilado en párrafos anteriores, la estética artística de Quetglas proviene de cierto convencionalismo y del discurso histórico, aunque hay que añadir que su modalidad representativa de lo erótico manifiesta la actitud de configurar la emoción y la felicidad vital, que conllevan la naturaleza humana y esto vuelve a ser apreciado en los parámetros interpretativos del tiempo actual, cuando la sexualización ha ganado en "extensión" pero ha perdido "calidad".

Del mismo modo, la estética erótica de Quetglas corresponde a la relevancia de la privatización anímica de satisfacción del deseo individual, liberado de las trabas impuestas por una sociedad sexualizada bajo el aparato económico.

- EL ACTO AMOROSO -

Como continuación de las diversas modalidades artísticas de la temática heterosexual basada en el diálogo de la "caricia", se enfocan a partir de estas líneas las in-

interpretaciones actuales más representativas en torno a la comunicación erótica mediante el acto sexual.

Es preciso recordar que el tema pictórico del "acto sexual" no corresponde necesariamente sólo al "coito" sino abarca imágenes que se vinculan a tal acción, porque se ha de considerar la unión carnal especialmente como conjunto de emociones humanizadas. Igualmente y sin menoscabo de lo anterior, también coexisten casos en los que bajo una justificación estética simplemente se percibe una descripción sexual. A ambas tendencias se va a referir con el contenido expresivo que llegue al caso, abarcando consideraciones que primordialmente se relacionen en los fondos estéticos.

El primer ejemplo se tomará de la obra del artista americano J. Sheppard, que plantea el retorno al convencionalismo romántico y realista en cuanto a estilo artístico ejecutor, incorporando intencionadamente la substancia renovadora de la estética erótica naturalista, anti-metafísica y anti-idealista.

En su obra titulada "La Cama" (lámina 136) queda inducida tal ambivalencia entre el estilo y el contenido. La escena que representa a dos cuerpos jóvenes, reposando boca abajo encima de la cama desordenada, transmite la sensación de paz y alivio tras la pasión amorosa.

La luz de la tarde destaca la corporalidad fresca, vitalista y bella de los protagonistas envueltos en la palpitación del amor cándido. No se trata de cuestiones alegóricas ni revolucionarias del erotismo adolescente, que los eruditos en la materia discuten voluntariamente, por el contrario, el artista concede la aproximación personal al placer característico proyectado en la temática fantástica, pero actual, de la heterosexualidad, revelado en el juego de luz y sombra, seduce al espectador con su configuración, color elaborado y dramatismo clásico.

Así mismo, la estética erótica de Sheppard involucra la mejor parte de la comprensión actual de la sexualidad occidental: la satisfacción sexual como normal exigencia y como índice de madurez, que en lo social se traduce en la aceptación psicológica del erotismo, aún cuando conserve cierto convencionalismo entorno al pudor.

El próximo ejemplo entra en contrapunto al lenguaje artístico de la modalidad sexual aún cargada de la conciencia moral consecuente al pudor tradicional de la genealogía sexual del mundo occidental. Este no es otro que el artista oriental S. Tazaki, que introduce en su obra el sensualismo metafísico de la tradición erótica hindú (ver capítulo 2.2.1.5.) en la expresión estética del acto amoroso. (lámina 137 al pie y lamina 138).

↓ 137. Shosaku Tazaki: Rpto (detalle)
, 1986.



Entre su serie que recrea las escenas de la cópula colectiva en un ambiente alucinante, destaca la obra titulada "Equinoccio" (lámina 138), en la cual se transmite el erotismo apasionado y asfixiante de las corporalidades femeninas (personificaciones de la diosa Siva) que se agarran estrechamente a sus consortes (Shakti) para realizar la acción sexual.

Los cuerpos dulces y provocativos, de piel blanca, pechos y culos opulentos, desproporcionados en relación a las cinturas delgadas de las mujeres, que corresponden al modelo estético hindú, se entrecruzan exhalando un olor afrodisíaco logrando que los hombres sean absorbidos deliciosamente.

En el fondo de esta fiesta polígama, se entrevé la imagen alegórica de la doctrina budista -rechazo de la sexualidad femenina por considerarla el origen de las pasiones negativas-, junto con un ansia de lujuria reprimida. Tazaki concibe la estética erótica oriental en tal ambivalencia, ilustrando ambas tendencias metafísicas de la sexualidad humana que quedan proyectadas a través de una imaginación optimista y personal.

El retorno estético a la metafísica de Tazaki implica al mismo tiempo la voluntad de recuperar "la genealogía estética de la sexualidad" heterodoxa dentro del contexto occidental, en una época en la que se tiende a cuestionar la cualidad sexual de las megalópolis. En especial a esto ha contribuido la asimilitud del estereotipo de la estética erótica de la Revolución Sexual americana que ha amedrentado hasta cierto punto la perspicacia estética de lo erótico en el concepto oriental.

No obstante, Tazaki contextualiza la estética erótica de la temática vinculada con el fundamento cultural propio, en tanto que la sexualidad enlaza con el origen de

la Humanidad, demostrando la sensibilidad del equilibrio sutil existente en la tradición oriental cuando exterioriza la temática erótica dentro del ámbito artístico.

En realidad, este misticismo del universo en relación a lo sexual representa en gran medida un renacimiento conceptual, que se da tanto en lo literario como en lo simbólico del neo-erotismo pictórico del Oriente actual.

Otro ejemplo ilustrativo sería, el caso del pintor japonés Seizoh Hirano, que así interpreta la temática de la sexualidad humana, uniéndola sabiamente a una recreación fantástica en base al misticismo heterodoxo. Se considera que la existencia somática junto con el alma tiene la capacidad de visualizar la imagen irreal y de experimentar sensaciones ficticias mediante una consciencia latente. Así se siente que Hirano experimenta tal ilusión en la estética erótica proyectada en el espacio de otra dimensión y su obra titulada "Un Buen Sueño en el Sol Poniente" es una muestra de tal apreciación. (Lámina 139)

La glorificación del erotismo tañe dentro de la figuración de la pareja representada, que fuertemente unida va desapareciendo hacia más allá de la zona del crepúsculo. La representación de la emoción hacia la desmembración corporal dirigida por el acto amoroso concuerda con la imagen del derrumbamiento de la estructura de la consciencia racional y la sensación de la lograda escapada de la realidad.

Igualmente se apoya, para dar mayor juego pictórico, en los vocablos cromáticos del negro y el azul que aparecen en el fondo de la obra y estos responden al misterio y la sabiduría dentro de las características estéticas de la tradición japonesa, que aquí sirven a la actual estética erótica.

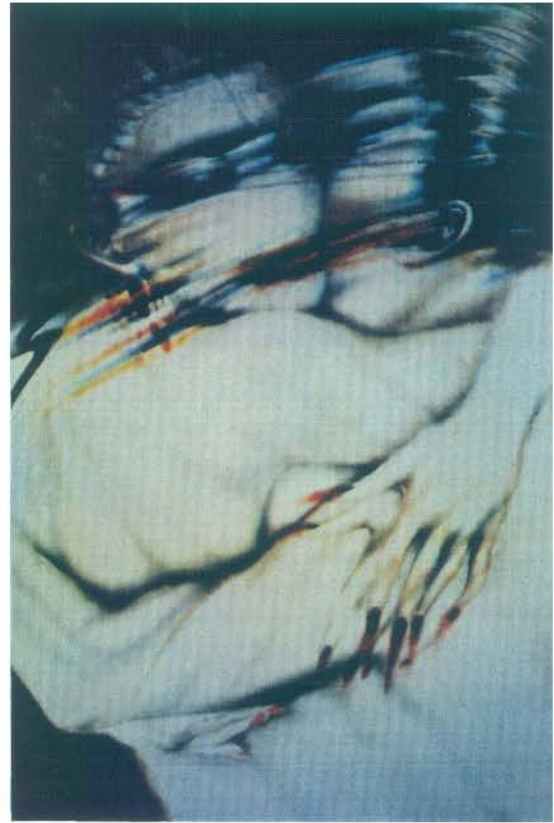
→ 128. Mel Odom: Still Life with Woodpecker, 1986.



→ 129. Mihail Chemiakin; Beso Anonimo, 1988.



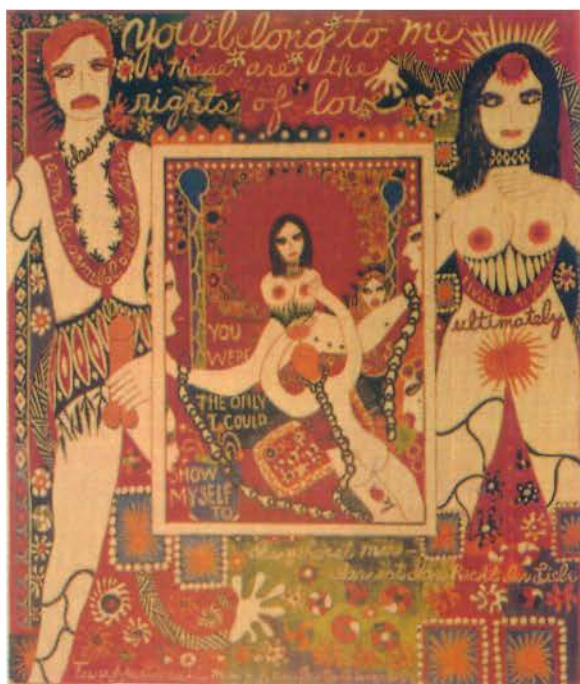
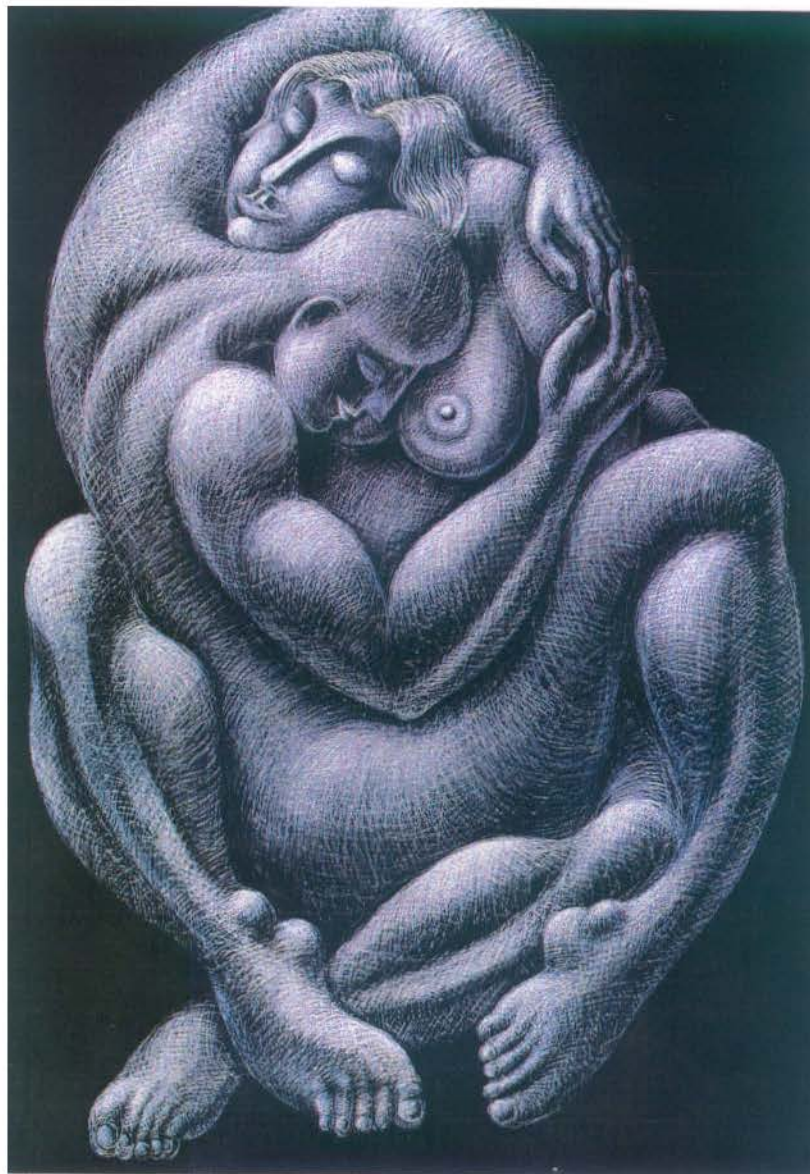
→ 130. Marzena K. Wicz; Cita de Norman, 1983.



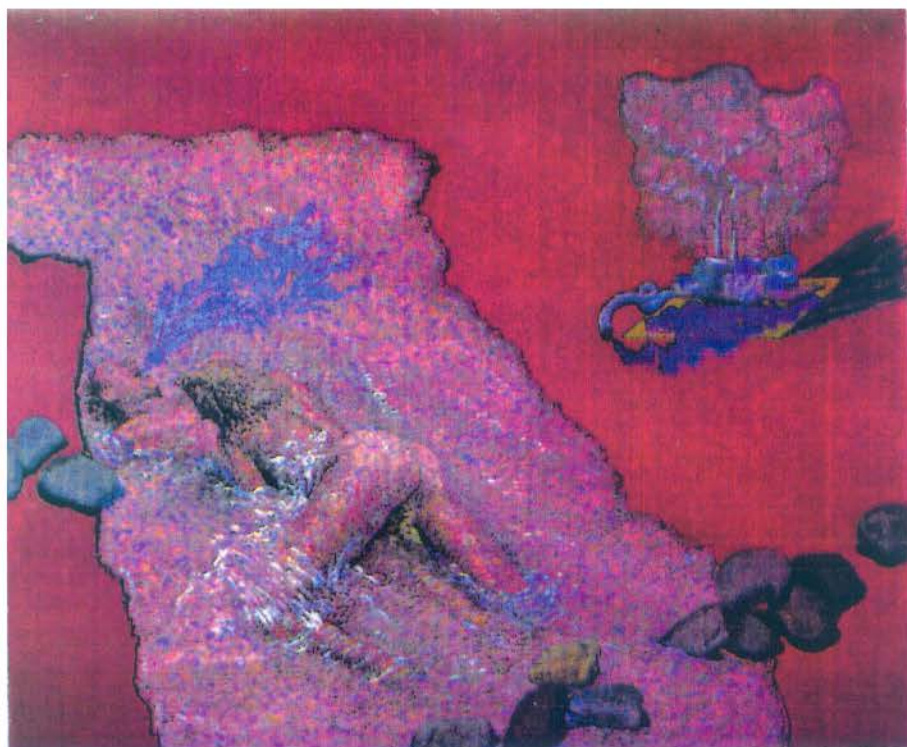
→ 131. Arranz Bravo: Abrazo del Cielo y la Tierra, 1982.



→ 132. Yuroz; La Paz en Tus Pechos,
1989.



← 133. Dorothy Iannone; Ellos dice
que..., 1977.



↑ 134. Kouji Kinuya; El Día del Mar Silencioso, 1982.

↓ 135. Quetglas; Conversacion Amorosa, 1985.





↑ 136. Joseph Sheppard: *La Cama*,
1988.



↑ 138. Shosaku Tazaki: Equinoccio,
1984.



↑ 139. Seizoh Hirano: Un Buen Sueño
en el Sol Poniente, 1985.

3.4.2.3. HOMOSEXUALIDAD

La inicial labor en torno a dislumbrar la importancia y rasgos fundamentales sobre la estética erótica homosexual en el Arte Actual es la de marcar, aunque sea brevemente, la realidad sobre la valoración tradicional y presente que conlleva tal manifestación sexual.

Es conocido que la homosexualidad fue ampliamente aceptada y practicada sin reparos en sociedades de la Antigüedad, sean griegos y romanos, de hecho su influencia creó una estética erótica que tuvo la gran oportunidad de plasmarse en el conjunto cultural del momento. Por otra parte, también es ya asumido, que tras el advenimiento de la Cristiandad se impuso un criterio de intolerancia hacia la homosexualidad y que ha continuado ininterrumpido hasta la actualidad. Sólo recientemente esta actitud poco a poco se ha ido modificando, hacia posiciones de mayor aceptación, dentro de la sociedad occidental.

Sin embargo, se sigue considerando la estructura homosexual como una condición "patológica" dentro del comportamiento sexual humano, aún cuando la postura psiquiátrica actual no la encuadre dentro de las enfermedades psíquicas.

Así, el juicio general sobre el comportamiento homosexual corresponde a una valoración ética objetivista; siendo una modalidad sexual de necesaria y esencial ordenación.

Esta valoración tradicional de la homosexualidad, según el presitigioso profesor, M. Vidal, "está condicionada por la mentalidad dominante de la cultura occidental, la cual arrastra elementos socio-culturales que la mixtifican y condicionan: la actitud antihelénica del judaísmo postbíblico en este tema de la homosexualidad, la normativa rigurosa del derecho romano y ulteriores legislaciones occidentales, la tonalidad "machista" de la cultura, etc. ..." (Nota 80)

Igualmente el investigador John Boswell ha reconducido el tema a una revisión extensiva a la historia de la homosexualidad, abarcando desde el inicio de la Era cristiana hasta el siglo XIV, (nota 81); y sugiere que las relaciones homosexuales fueron consideradas por los primeros cristianos como normal, habiendo obispos y santos homosexuales durante este tiempo. Así los de tal condición no fueron considerados como miembros inferiores, ni tachados de comportamiento anti-natural, y esta visión de la homosexualidad permaneció hasta aproximadamente finales del siglo XII, siendo en esta época cuando emergió fulgurante la discriminación contra la homosexualidad, del mismo modo y con intolerancia semejante a la causada a judíos y otras minorías.

Entre los años 1250 y 1300, la mayoría europea comienza a reflexionar la homosexualidad como una modalidad peligrosa y antisocial, entrando la actitud sobre la homosexualidad en un período de cambio dramático. Lo que había sido una preferencia personal legal y moralmente aceptable se convirtió en aberración y pecado severo.

Según Boswell, las causas precisas para tal cambio dramático no son claras. Pero es obvio, no obstante, que una vez estas actitudes represivas emergieron, se han continuado sin moderación hasta la actualidad. Sólo en la década pasada la sociedad y sus instituciones, algunas religiosas, empiezan a mostrar señales de cierta tolerancia renovada y aceptación hacia el problema homosexual.

En cualquier caso si se examina desde el punto de vista de la metodología estética, la visión tradicional sobre la estética erótica homosexual adolece de notables ambigüedades. Esas vacilaciones provienen en gran medida de la investigación inadecuada y no profunda de la relación entre ética-estética de la sexualidad humana. Por ejemplo, si se entiende que algunas expresiones estéticas de la temática en torno a "San Sebastian" involucran el signo de la homosexualidad, ya la ética no siempre consigue invadir la esencia estética que se revela en la realidad.

Pero la estética erótica homosexual en general fue plasmada históricamente -y no podía ser de otra manera- desde comprensiones anteriores a la visión psicológica de la sexualidad. A ello se le unió la doctrina ortodoxa, "machista" o "antifeminista" de la cultura tanto occidental como oriental, justificando así una falsa apreciación del concepto estético de la naturaleza homosexual. Ciertamente este extravío del prejuicio sexual y cultural de la homosexualidad no consintió vincularse a la contemplación substancial y a la valoración estética que reflejaban numerosas manifestaciones artísticas que afloraban, más o menos soterradamente, connotaciones de homosexualidad.

En estas consideraciones si que ha sufrido un cambio catalogable la manifestación homosexual en los años que nos ocupan. Para el tiempo actual, la metodología estética que circunda las obras de Arte creadas bajo la modalidad homosexual, tanto en Occidente como en Oriente, ya no pertenecen al orden moral y la cultura ya no se avergüenza de sentir la belleza homosexual, sobre todo si son producto de una modalidad personal y vital que el artista dispone públicamente. (lámina 140).

Por lo que respecta a la valoración objetiva de la estética erótica de la expresión homosexual en el Arte, se distinguen dos tendencias: una, en la que las manifestaciones tienden a ser "desintegrantes" (aberraciones, prostitución, etc.), y otra que propicia y refleja la "integración homosexual".

De todos modos, actualmente, el camino de la autorrealización en su existencia sexual, la búsqueda de la felicidad íntima y su reflejo artístico son conceptos que se pueden aplicar tanto a la estética erótica buscada a través de la interpretación heterosexual como por la propia homosexual, lo que conduce a cierta generalidad ejecutante de los artistas que toman lo erótico como tema plástico.

En el libro titulado "Human Sexuality en New York", se encuentran las siguientes frases, que ilustran los párrafos anteriores: "Los homosexuales tienen los mismos derechos al amor, la intimidad y las relaciones al modo de los heterosexuales. Además al igual que éstos, están obligados a proseguir los mismos ideales en sus relaciones; buscando siempre la creatividad y la integración." (Nota 82)

Estas post-modernas reflexiones, llevan a pensar que las expresiones artísticas pertenecientes a la estética erótica homosexual, a pesar de sus modalidades heterogéneas, libera a sus artistas componentes de falsas comprensiones y de injustas normativas socio-jurídicas que la mentalidad vulgar y dominante pretende tener encadenada. La estética, en su más profundo significado, tiene que ser la fiel energía de cada modalidad personal, en este caso sexual, que se emancipa a través de la cultura del fenómeno tiránico de las "masas", al modo que las interpretaba Ortega y Gasset.

Así seguramente, la formulación del juicio estético sobre el amor homosexual en el Arte, vendrá sometido a las ideas que tengan a la sexualidad humana como factor de delectación visual y emocional.

En cualquier caso, el movimiento artístico que empiece a reconsiderar la valoración cultural de la estética erótica homosexual puede ser rastreado en EE.UU. a partir de los años setenta, tras las demostraciones públicas de su actitud y empiezan a tomar el término "gay" para representar la auto-evaluación de su modalidad en forma positiva.

No obstante hasta no hace mucho tiempo no se ha introducido el elemento homosexual en los movimientos artísticos, aunque esto es más debido a la tendencia personalizante de la ejecución artística que a la propia reconsideración de la homosexualidad como valor intrínseco.

Así es que durante los años ochenta, cuando el problema artístico ha apelado y reducido a la temática íntima del autor, cuando la subjetividad del individuo se presupone más interesante que el asunto de la masa, llega el logro de la energía comunicativa interpersonal y esto atañe igualmente a las manifestaciones artísticas homosexuales con respecto al resto.

En definitiva se ha de destacar la situación de regeneración de la modalidad sexual particular y no sólo como reconocimiento dentro del criterio social sino también como valoración estética en relación a la vida humana, así mismo ha venido acompañada esta tendencia de una recuperación contextual del medio pictórico.

Naturalmente, la estética erótica homosexual, siendo una de las modalidades personales de sexualidad, ha penetrado firmemente en el Arte post-modernista, que como ya se puntualizó, involucra el pluralismo de los estilos y medios.

Ahora bien, a continuación corresponde pormenorizar en ciertos ejemplos relevantes para averiguar las particularidades de tal expresión artística.

El primer medio utilizado en la composición del lenguaje estético de la homosexualidad ha tenido su protagonismo en la Fotografía y más tarde en el "Video Art". Entre las producciones colectivas y anónimas que proliferan en EE.UU., destaca el autor Gran Fury y su obra "Read My Lips" (Lea Mis Labios) (lámina 141) que fue realizada concretamente para ilustrar un video "Act up". Se trata de una imagen monocromática en la que una pareja homosexual se besa agarrándose apasionadamente y en la que aparece el mismo título de la obra en el centro compositivo.

El carácter de diseño gráfico que arrastra y su estilo de expresión que desprende, impulsa cierta urgencia de la momentaneidad, así mismo deja una constancia de una situación y sensación real.

Por otra parte el lenguaje de la obra consiste fundamentalmente en una economía de "imagen" y "texto", así consigue fijarse en la retina del espectador, respondiendo a la falsa comprensión de la homofobia sobre la homo-

sexualidad que sostiene el público ciego bajo la influencia del horror al SIDA y que provoca consciente o inconscientemente una reacción violenta contra el colectivo homosexual, además sostenida por la gravedad de la omisión teórica referente a la independencia de la estética erótica propugnada como derecho humano.

En realidad, los medios renovadores utilizados en esta obra (fotografía y texto), derivados del anuncio publicitario, proponen y se identifican con una relación activa y una comunicación eficaz, rechazando la imagen modernista que ya resulta incapaz de convulsionar al público y de corresponder a la realidad social. El espectador se cuestiona sobre los factores fragmentarios propuestos, y por otra parte su modo de conjeturar tal configuración de la sexualidad está interrogado inversamente y es juzgado por ello.

Igualmente el despliegue paralelo de la estética "Grafiti" en EE.UU., con respecto al fotográfico, condujo a la expresión homosexual también a este medio.

Es muy conocido que los jóvenes artistas, en especial, que se sintieron descontentos por la elite del valor estético sea el minimalismo y el conceptualismo, ya desconectados del problema de la comunicación directa con la comprensión del público y sobre todo del proletariado, realizaron sus propias actividades experimentales en espacios públicos como el Metro, escaparates, viejos edificios, etc.

Keith Haring, es uno de los más destacados artistas de esta actividad, y su logro está en el original signo de la figura humana empleado, extraordinariamente simplificado acumula connotaciones tanto de las temáticas sociales como personales excedidas del estudio de la tradición pictórica, los géneros humanos y razas.

Por ejemplo su representación de temática homosexual en la obra "sin título" de 1984 (lámina 142), está objetivizada por tal signo de reducción y transpolación; cierta iconografía monstruosa y paródica que sitúa la boca en la nalga, haciendo a este último protagonista indiscutible. Igualmente otro signo, como el fondo amarillo (color que se asocia con la psicología de la confraternidad) se acumula a la ideología homosexual interpretada.

El estilo estético de Haring de contextura atrevidamente abreviada, se sitúa entre la pintura primitiva de las cuevas y las expresiones del comic, así mismo implica cierto misticismo relacionado entre las ceremonias de la Edad Antigua y la obsesión sexual propia y la correspondiente a la sociedad tecnificada.

Para Haring, fallecido por cierto, la homosexualidad como temática está imposibilitada de transmitirse mediante texto lingüístico, pero no a través de la imagen como él lo hace. El artista mismo comentó: "Las imágenes se convierten en vocabulario -signos y símbolos obtienen más significación mediante la redundancia ...". (Nota 83)

Si se considera el locuaz signo expresivo de la homosexualidad en Haring, como retorno al primitivismo paródico mezclado como el propio mensaje actualizado, se entenderá el vocabulario sexual empleado por el artista mexicano, Nahum B. Zenil, que estriba en el indicio humorístico de un surrealismo simbolista; una de sus expresiones eróticas más popular se halla en su obra titulada "Del Paraíso" (lámina 143) que representa los retratos de dos aparatos genitales masculinos que germinan de forma fantástica en el centro de dos mitades de manzana, y parecen criticar de modo burlesco la teoría ortodoxa de la sexualidad humana, al menos en primera apreciación.

Ciertamente, el reduccionismo genital de Zenil como normalidad estética de la propia modalidad sexual confronta el concepto ético de la homosexualidad; delito, predicado por los teólogos, debido a ser "contrario a la naturaleza".

En comparación al ejemplo de Haring, una nota llama la atención en el modo "Del Paraíso" y es que en esta última se proyecta lo homosexual involucrando al espectador, en cuanto que no sólo preconiza la propia sino que sugiere la de los demás.

En pocas épocas como la nuestra el Arte ha transmitido una exclusividad tan directa de la homosexualidad, ya no se trata de la convivencia de las plurales modalidades sexuales en la manifestación artística, sino que Zenil impone, en primer término, adoptar una actitud de "hipersubjetividad" en cuanto a su modalidad erótica, al apropiarse de la iconografía de la manzana (que sustenta predicados bíblicos) en cuanto al primer estadio de la sexualidad humana.

Así las ambigüedades tradicionales de la metodología estética de lo homosexual se convierten, frente a la "hipersubjetividad" de Zenil, más en terminología sexual de la condición humana, que una condición personal.

Otro artista, en cuya temática homosexual se evidencian rastros de este "hipersubjetivismo", es el italiano Francisco Clemente, aunque en su obra se presenta una expresión menos simbólica y humorística que la homónima de Zenil. La imagen neo-expresionista y característica de Clemente, como la que involuciona en su obra "Auto-retrato" (lámina 144) evocan el circuito introspectivo que consolida la técnica elegida para su propia integración sexual como substancia social; o sea, la manifestación teorizada de su auto-análisis psicológico en torno a su modalidad vital.

"Autorretrato" en especial desvela este deseo y su iconografía recrudece su actitud; la cabeza arrancada se acerca, sujeta por una mano, hacia el propio sexo, esta elección expone drásticamente el temperamento autoerótico de carácter trastornado, demandado por una psicología egoísta y narcisista, pero introspectiva.

El vocablo estructural de esta obra es bastante representativo de lo común en el espíritu neo-expresionista de los ochenta, la impresión desmañada, la obsesión por la violencia y los cánones desmoronados.

Por otra parte el valor cromático, que ocupa un factor relevante en "Autorretrato", es en su discurso el impulso de la auto-insistencia agresiva que proclama el tema, estando reflejada por el color rojo sanguinolento.

En Clemente esta tendencia insistente hace concretizar lo funcional de la pasión homosexual con el fin de satisfacer plenamente la "libido" o "ímpetu vital".

No obstante, tal pasión erótica, -fase oral-genital-, representada, insinúa en su reverso, la inestabilidad emocional del autor y cierto terror en cuanto a su modalidad sexual, derivando su fragilidad hacia lo substancial, como se manifiesta en el uso del color negro.

Todos los rasgos detallados que surgen de los sentimientos obsesivos de Clemente, en realidad son muy provechosos, pues hacen de la obra y la imagen que desprenden ejemplo ilustrativo del producto artístico que se obtiene del mundo de la mente, la imaginación y éstas vinculadas a la propia estética vital.

Cuando ya no se habla de la mitología de la sexualidad humana, ya tampoco existe lo substancial del erotismo más que en el plano subjetivo.

En cualquier caso es natural, que los aspectos emocionalmente inquietos de la expresión homosexual se hayan sumergido en una de las principales corrientes artísticas, a saber, el neo-expresionismo y el neo-erotismo.

Otro ejemplo de esta incursión vendría en "La Caverne de Cacus" (lámina 145), de Pierre Klossowski. En verdad es un producto que provoca cierta precariedad y una corazonada extraña, debido sin duda a la expresión de una puerilidad inexplicable, a la vibración de unos trazos frágiles a pesar de ser extraídos de modo sofisticado y a la propia escena patentemente erotizada (y algo sádica) que revela la obra.

No obstante, no solamente estos rasgos hacen destacar el contorno intranquilo de la temática homosexual de Klossowski, sino también la función de la "discrepancia" que la estructura pictórica de la obra esconde. Es decir, el artista inserta sutilmente dentro de su obra los propios síntomas; la discrepancia entre las posturas de los objetos, los sentimientos de esas figuras y el propósito artístico del ejecutante. La corporalidad del fingimiento, el misterio nacido dentro de ciertos gestos son algo que hace sentir que la temática homosexual no es lo principal.

Además, se considera que la estética erótica que desprende la obra de Klossowski no procede de la expresión corporal, ni del erotismo fantástico, sino sobre todo consiste en la implantación de la intención interna de despojar momentaneamente a la temática del fingimiento sentimental.

En efecto, tal organización disonante de la manifestación homosexual indica el carácter preposicional con motivo de entrever la iluminación de la santidad perdida y oculta en la profundidad de la mente hacia el placer

sexual, y así mismo es imprescindible cuando la estética de la irregularidad sexual aún está en proceso de aportarse cualitativamente de la "enfermedad", "síntoma" o "entidad" de una alteración psiquiátrica o del antiguo concepto de pecado religioso.

Por otra parte, la reciente transformación psicosocial de la homosexualidad, que desde "la desviación" se ha acercado a "la variante sexual" o "condición sexual personal" y neo-erótica, también ha dado un ímpetu a los artistas homosexuales (a veces también heterosexuales) a meditar sobre el desarrollo estético de la integración homosexual y sobre todo para propiciar y manifestar la emancipación humana en este ámbito, a pesar del rechazo provocado por la enfermedad del SIDA, en grandes capas de la sociedad.

"A Matter of Taste" (Un Asunto de Gusto), de Barry Gross, (lámina 146), otro ejemplo significativo, toma en su ejecución la dirección del realismo americano al modo de Edward Hopper (1882-1967) y en su temática averigua el comportamiento del mundo del travestismo.

En el salón bien iluminado de lo que parece un "pub", un hombre (la mujer) desvestido y de espaldas ayuda en el maquillaje al compañero (en realidad la compañera) que está sentada y viste ropas masculinas. Aquí se observa de modo patente la idiosincrasia de la sexualidad cruzada proveniente en principio de un ambiente heterodoxo, además viene presentado en su conjunto dentro de una espectacularidad proclive al destello o guiño con el espectador al introducir elementos deslumbrantes como son el reflejo ostentoso del espejo del techo, las cabezas arrancadas de muñecas o los zapatos de tacones muy altos que porta uno de los travestidos.

No obstante, la obra de Gross no melodramatiza, ni oculta la situación de la conducta heterogénea, sino, como incluso se entiende también por el título de la obra, se concede una valoración objetiva en el grado de "humanización", a los compañeros sodomitas que viven a sus propias guisas y alcanzan en ello una posible integración personalizada.

En realidad, esta consciencia del artista no procede sólo del simple juicio ético como pudiera parecer por el párrafo anterior, sino que a la vez está inmerso en una valoración del objeto y del sujeto de forma que engrandece ambos y los emancipa del papel asignado a priori, para transportarlos al plano del reconocimiento conceptual justo.

Como continuación a este replanteamiento conceptual, las sensibilidades culturales de no pocos artistas homosexuales ha contribuido durante la década de los ochenta, a la maduración objetiva de los planteamientos de la estética erótica y de manera significativa aquellos que desde una situación anterior de naturaleza caótica, han sabido atraer para la estética la corporalidad del mismo sexo al creador, convirtiendo tales eventos en un impulso que iguala y prosigue los mismos ideales que el resto de las expresiones artísticas, y esto ha sido posible gracias al esfuerzo creativo de los protagonistas.

Quizá una de las manifestaciones más potentes de esta reflexión aparece en la obra realizada por Gilbert and George.

Entre su serie experimental dedicada a la elaboración de fotogramas gigantes y posteriormente coloreados al modo de vidrieras, destaca la obra titulada "Naked Beauty" (Belleza Desnuda) (lámina 147); en ella se evidencian los lazos tradicionales de la ejecución pictó-

rica, tanto por el tratamiento como por el ambiente generado en su contemplación con el propio proyecto del dúo, en cuanto a estética erótica se refiere. Para ello destacan a uno de los lados el contorno de un gran perfil de uno de los artistas, que observa de modo sereno las siluetas de dos jóvenes desnudos que también demuestran interés sobre sus cuerpos. Igualmente y junto a ellos se representa una flor gigante que revela ingenuamente la característica del órgano sexual en su orden natural y que lleva subyugue la frialdad de la vida y el universalismo genesíaco imperante, como contrapunto a la pregunta íntima del sexo que ellos se han cuestionado.

A través de toda esta terminología homosexual, Gilbert and George intentan acercar el Arte hacia la filosofía de sus propias premisas sexuales; la homosexualidad es, para ellos, una estructura configuradora de la estética corporal del mismo sexo, es decir sus interrogaciones artísticas se dirigen hacia la reflexión del verdadero carácter del amor homosexual, estipulando en cualquier caso la entidad del objeto digno de amor.

Así la cualidad erótica que se puede atribuir a la corporalidad masculina de "Naket Beauty" viene regida por la categoría de aquella entidad y el deseo de obtener una invulnerabilidad hacia la ansiedad provocada por lo bello, en el sentido de preservar lo puro del amor homosexual.

De esta manera, el experimento artístico del dúo inglés no solamente subraya la peculiaridad estética substancial a los objetos corporales masculinos, sino también propone la búsqueda y la comparación con lo propio heterosexual e involucra la existencia de los autores en sí mismo como objetos singulares. (lámina 148).

Curiosamente tal ambivalencia corporal, en la que el sujeto y el objeto son al mismo tiempo expresión artística enlaza obviamente con el concepto de "Arte Corporal" (Body Art) y este último también fue practicado por estos mismos autores a lo largo de los años sesenta.

Por otra parte, y paralelamente, las plasmaciones artísticas de la estética erótica homosexual también han recibido parte de la sensibilidad y modos post-modernistas, -el retorno hacia un naturalismo volcado a la belleza y la fraternidad sexual, como un proyecto del género humano que contempla con tranquilidad el modo de ser sexualmente-.

Así proliferan las figuraciones realistas pero personales, que cultivan la elaboración y cristalizan de una manera exacta, como si celebrasen el abarcamiento del plano físico y psicológico de lo que es ser homosexual, desde la amenidad que segrega la afirmación o el éxtasis de la vida. Es más, algunas de estas expresiones además emanaban de emociones subjetivas no muy alejadas del sentir romántico, como serían las obras ejemplares de Lucian Freud y Noboru Ikeuchi.

La manifestación titulada "Naked man with his friend" (Hombre desnudo con su amigo) (lámina 149) de Freud explota una concepción bastante personal, existencial y erótica, olvidando la resistencia hacia los géneros no tan tradicionales de la configuración humana.

Su composición es el resultado de una prolongada y brillante observación, mostrando hábilmente las expresiones de las posturas relajadas y semblantes meditativos de los objetos, lo que responde a una reflexión existencialista acerca del fenómeno de la intersubjetividad (o coexistencia), a la vez que ofrece un correctivo a la estética erótica estereotipada.

El aspecto más sobresaliente de esta visión es la completa falta de idealización con que han sido realizados los cuerpos de la pareja. Estos hombres sexuados son clasificados cruelmente de mortales y terrestres, en relación a la misma presencia del espectador, y esto ha sido logrado a través de una deliberada tensión proveniente de la distorsión de las figuras.

La esencia del método expresivo de Freud, sin embargo, no se reduce a la vibración creada por los cuerpos, sino que su interés también subyace en el desarrollo de un determinado escrutinio en torno al enlace entre el fenómeno material intrínseco de "la sustancia" y la homosexualidad incorporea en el nivel de la condición antropológica del "ser".

En cualquier caso, Freud no es un artista encasillado en la representación exclusiva de la temática homosexual, sino que aplica su propio realismo en favor de una audaz vanguardia en torno a "la sexualidad existencial" y esto lo hace independientemente bajo los motivos del cuerpo masculino como femenino, sin consentir que se marque una terminología común de la modalidad sexual ortodoxa de la expresión humana.

Así en "Naked man with his friend" se muestra esta orientación, siendo los personajes de la escena hombres que, a la vez que sexuados, son racionalmente humanos. Si se lleva a la contemplación esta obra en los términos de la estética erótica homosexual, como se ha venido haciendo en otros casos, la peculiaridad artística de Freud radica en la presentación abierta de la naturaleza humana contemporánea, guiado para ello por el dogma de la racionalidad.

Por otra parte, se observan otras muestras que manifiestan un relativo e interesante contraste con la del naturalismo existencialista de Freud, como sería el caso de la obra de Noburu Ikeuchi y su realismo comercial. La expresión titulada "Dos Chicas" (lámina 150), trata la acción amorosa de dos mujeres lésbicas, ejecutada mediante la técnica de aerografía, tan de moda en los años setenta tanto en EE.UU. como en Europa.

En la imagen se representa a una de las mujeres de frente, estereotipada con rasgos occidentales, que refleja la experiencia sensitiva de la fascinación erótica provocada por el tacto de la otra mujer, que se encuentra de espaldas al espectador.

La composición general es captada mediante el procedimiento del efecto "soft-focus" (foco blando), difuminando en lo posible y sobre todo en las zonas exteriores a los personajes, semejantes al creado mediante el complejo fotográfico. En realidad todo el conjunto conduce a una sensación quimérica aunque sensual, debido ambas interpretaciones a la ardiente expresión corporal.

El aspecto de estas mujeres, que se distancian abiertamente de la aproximación humanizante de la obra de Freud, llevan su mensaje más bien a la sublimación y estetización del cuerpo evocativo del modelo cinematográfico (pornográfico) y viene coordinado por la vinculación psicológica entre la emoción del placer sexual de las protagonistas y la atracción estética visualizada que transmite al espectador.

En la expresión erótica de Ikeuchi, así mismo se advierte la relevancia que adquiere en él la idea de la estética erótica en torno a la corporalidad femenina; entendida dentro de la temática homosexual y requisito indispensable de la exposición enérgica del diálogo erótico entre los cuerpos femeninos.

Además pretende a través de la escena amorosa de "Dos Chicas" recrear psicológicamente el estereotipo de máxima sensualidad prohibida que puede percibir la mirada a hurtadillas del espectador (y del autor).

Por otra parte es de resaltar, que tras la contemplación de los ejemplos que se podrían encuadrar dentro del mismo término de "realismo" en torno a la naturaleza corporal de la homosexualidad, existen diversas visiones del lenguaje a emplear, del mismo modo que cambian, según el caso, los modos pretendidos de sustantividad.

Igualmente aunque es capacidad del término artístico disponer de la metodología y expresión histórica, las imágenes mencionadas, aún cuando hayan recurrido a la "apropiación", poco o nada tienen que ver con aquel desnudo objetivista de los sesenta y setenta.

No obstante, acorde con la crisis de confianza en los conceptos comunicativos e inhumanizadores de la sexualidad monovalente, estos artistas renuevan la fe en el camino hacia lo narrativo dentro del "realismo" pictórico y cotidiano de lo homosexual.

En realidad, la imagen de la homosexualidad en el Arte de los ochenta se asemeja a un conglomerado de apogéo visual y psico-somático como consecuencia del grado de desenvolvimiento del propio artista en cuanto a su cuerpo, modalidad sexual e interés de manifestarla.

Del mismo ya se insinuó, en párrafos anteriores, que en tal diseminación (de la estética erótica homosexual) no se presencia siempre una floración de la visión arqueológica, sino más bien una transformación de la conciencia del tiempo, espacio y subjetividad. No en vano, se asiste ahora al signo de un deseo de regresión clasicista en cuanto al texto dentro de la manifestación pic-

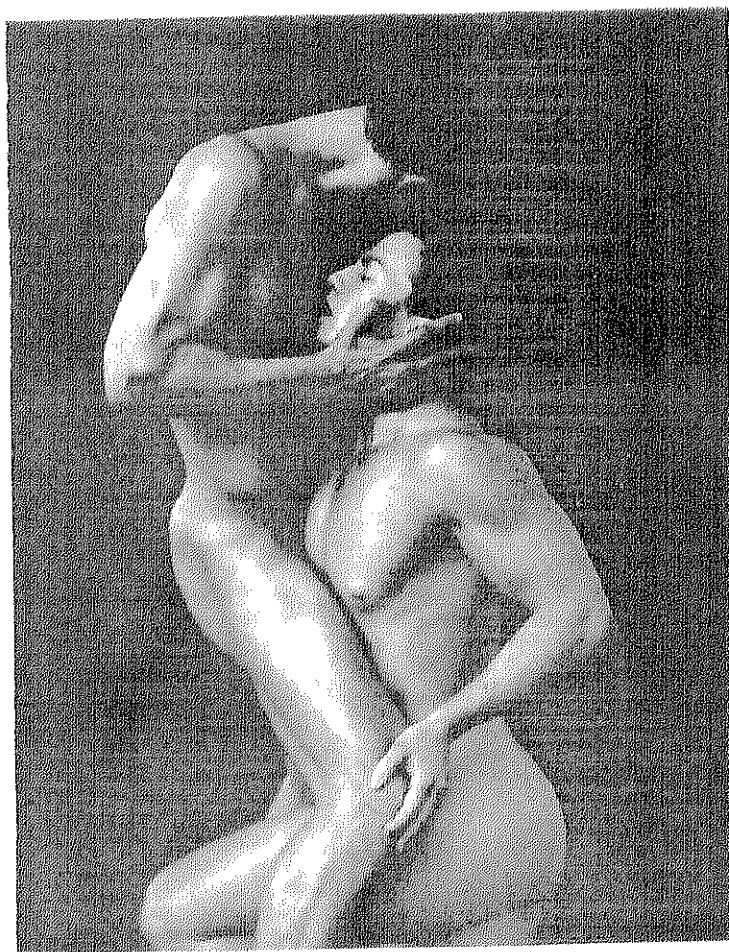
tórica homosexual. Y dentro de este orden de ejecución sería muy representativo el trabajo tanto del artista italiano C. María Marini (lámina 151) en lo que se refiere a la estética erótica mitológica, como el del español Dino Valls que desarrolla el tema atraído por el erotismo lírico prerrafaelista. (Lámina 152)

Aparentemente esta tendencia, en algún modo, responde de forma paradójica a la desconfianza actual sobre el concepto artístico de "lo vanguardista" que garantizaba la valoración en lo novedoso e igualmente como prevención al carácter revolucionario, que a veces se ha dado a la sexualidad humana, y que acababa desviándose en la insignificancia cultural o en la falsa sacralización.

Pero, hay que darse cuenta que la apropiación del estilo pictórico clásico para la temática sexual contemporánea no procede de la simple nostalgia o reacción, sino más bien, de la desaparición de la sensibilidad historicista, de manera que la tradición estética no es rechazada sino que se desmembrana en diversos valores culturales, destruyendo, en todo caso, el orden de la tradición en cuanto al árbol de la filiación histórica.

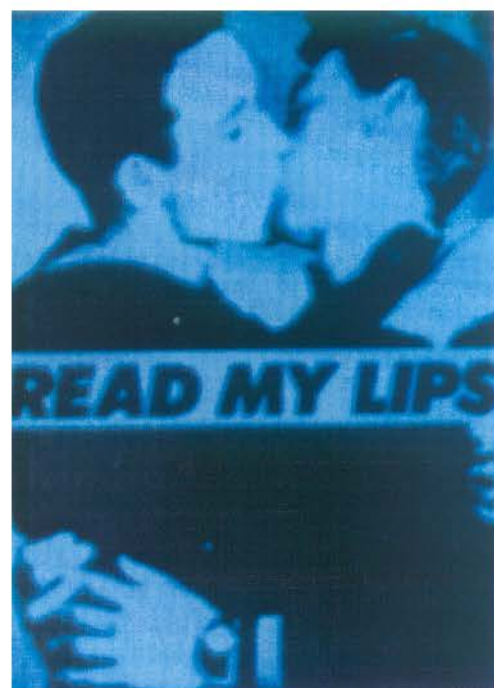
Así, aún cuando aparezca la metodología tradicional en ambos ejemplos, ésta viene como elemento alterable, transformable y comparable al texto artístico, interrumpiendo inevitablemente el contexto metafísico primitivo en favor de una estética que redobla el mensaje de la obra y que es, ante todo, visión personal del autor de la ideología homosexual.

Bajo tales consideraciones, de carácter post-modernistas, se entiende que la estética erótica de índole homosexual transpone su originalidad hacia un "texto" definido, independientemente de la forma ejecutoria. Y esa definición esta reconocida como autorrealización de la propia modalidad sexual.

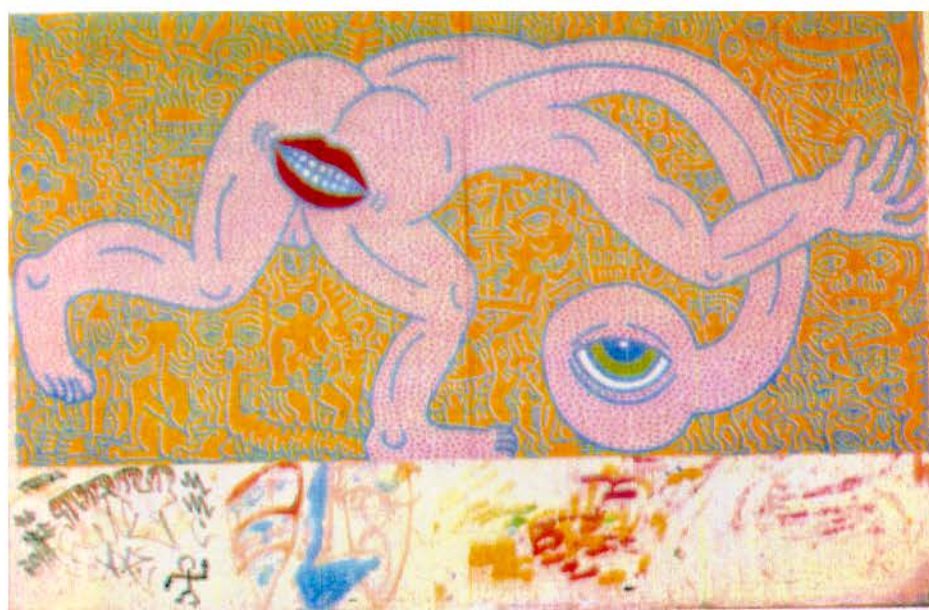


↑ 140 .Herb Ritts: Tomy y Mimi
Los Angeles, 1987.

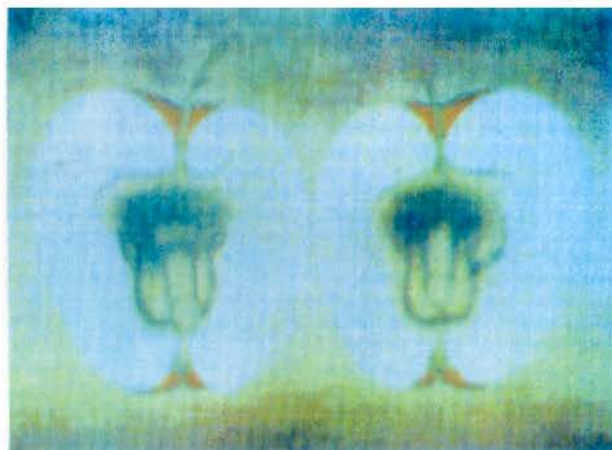
→ 141 .Gran Fury: Lea Mis Labios
(chicos), 1988.



↓ 142 .Keith Haring; sin título, 1984



143 .Nahum B.Zenil: Del Paraiso,
1990.



↓ 144 .Francisco Clemente;
Autoretrato, 1980.

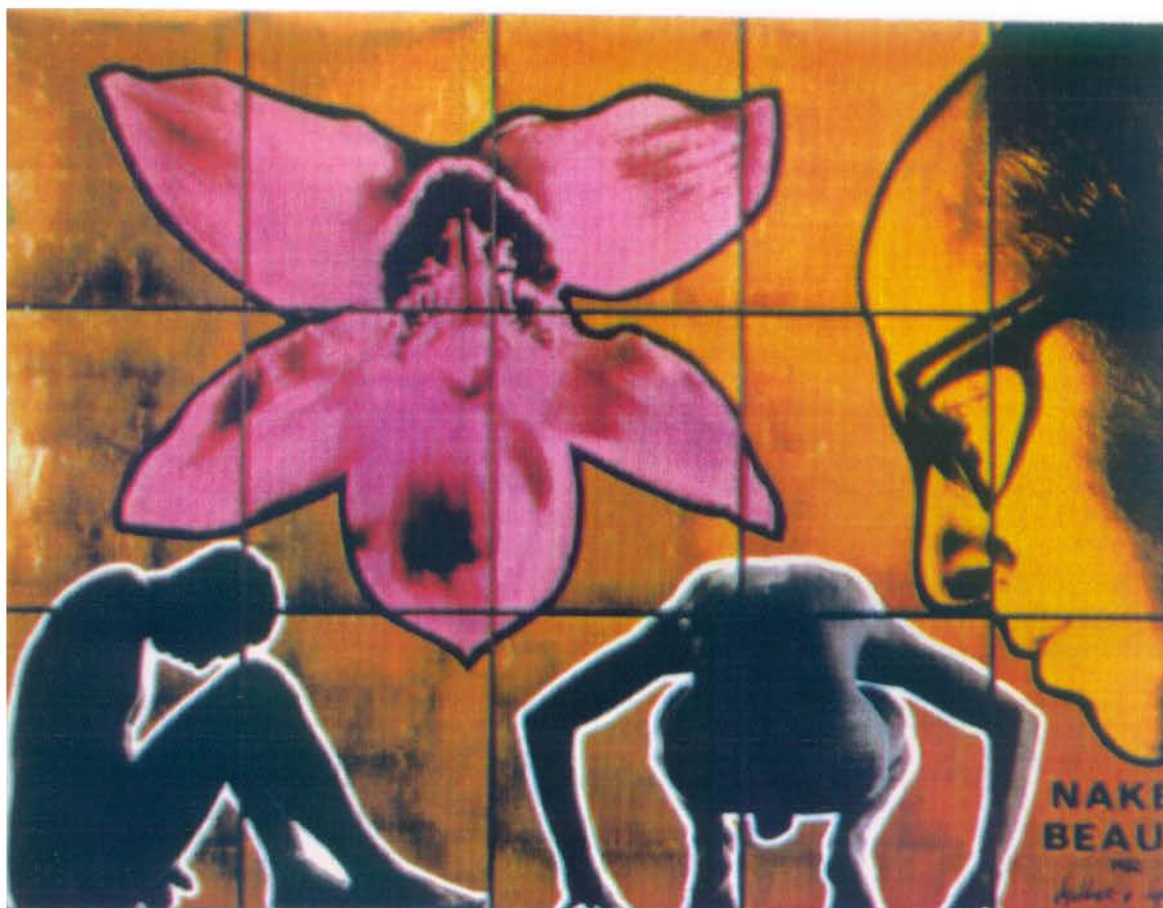




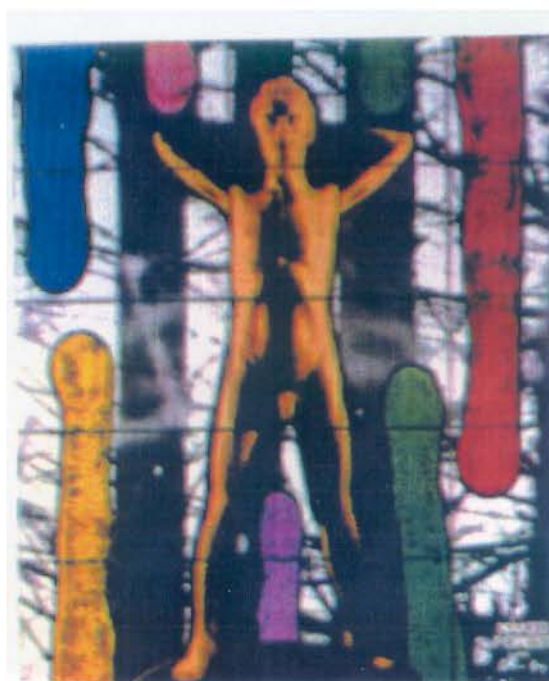
← 145 .Pierre Klossowski:
La Carverne de
Cacus, 1987.



→ 146 .Barry Gross;
Un Asunto de Gusto,
1990.



↑ 147. Gilbert & George: Belleza
Desnuda, 1982.



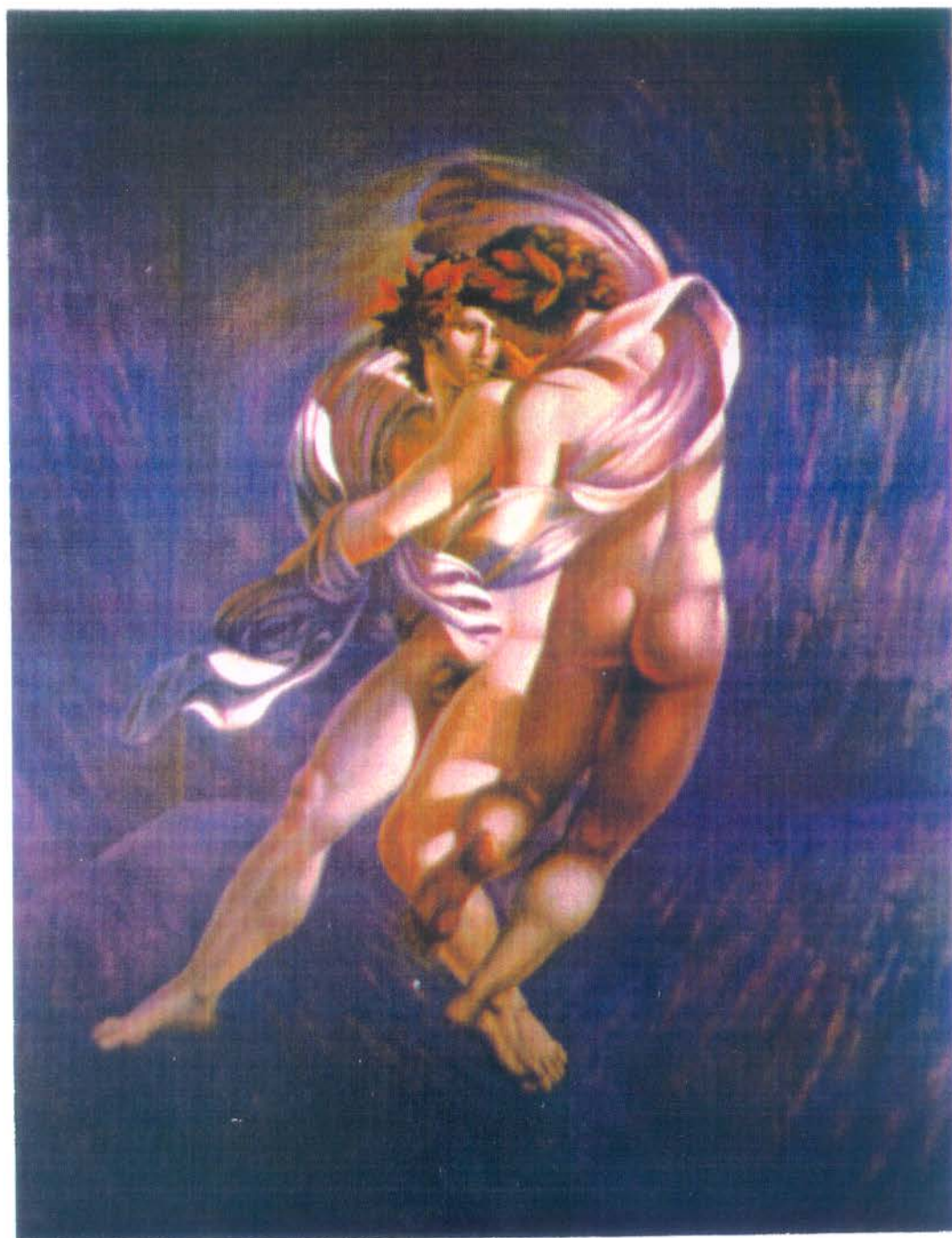
→ 148. Gilbert & George: Bosque
Desnudo, 1982-83.



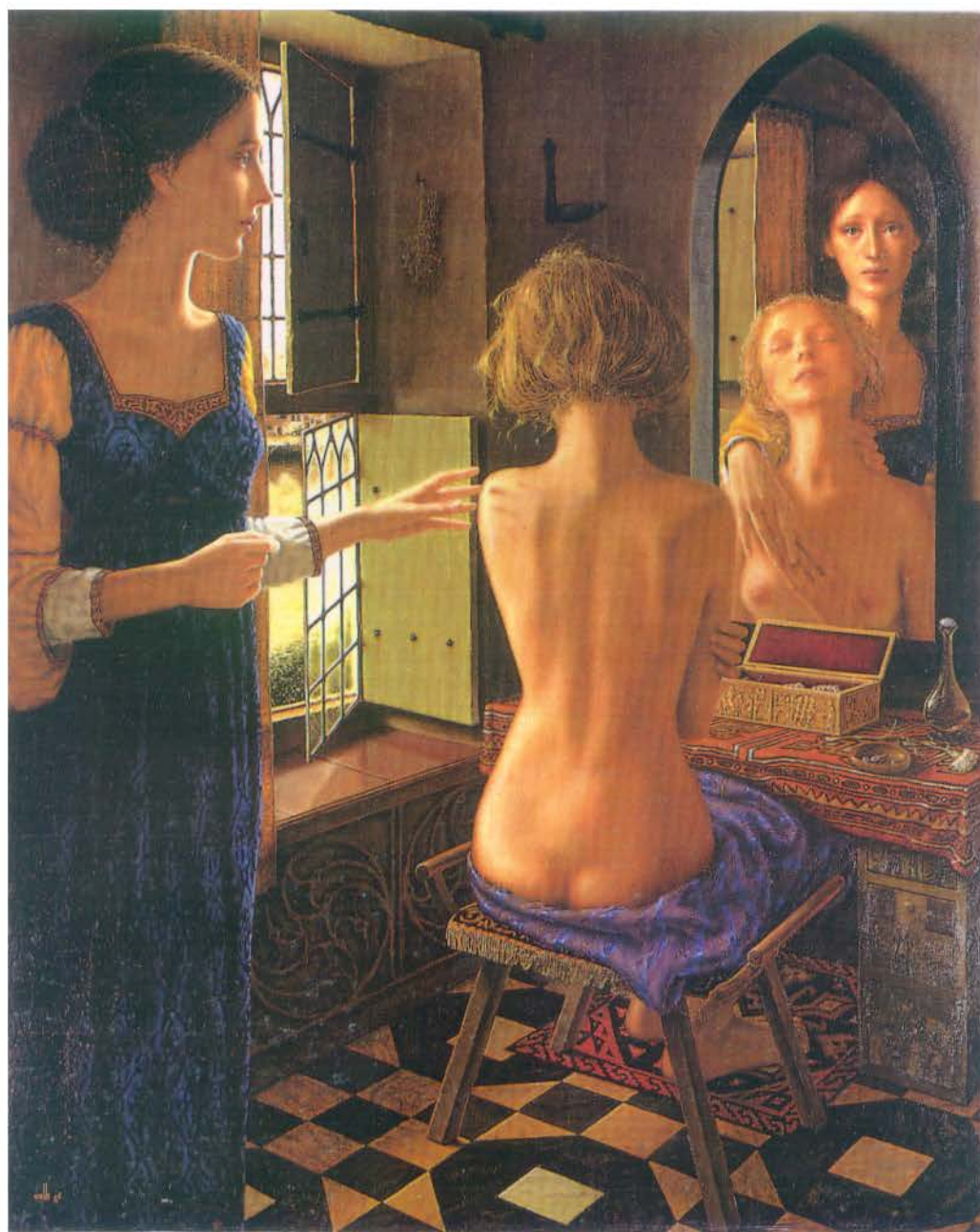
↑ 149. Lucian Freud: Hombre Desnudo con su amigo, 1978-81.



→ 150. Noboru Ikeuchi
Dos Chicas, 1983.



↑ 151 Carlo Maria Mariani:
Verse a sí mismo en el espejo
Celestial, 1984.



↑ 152. Dino Valls: Mañana será nunca
, 1987.

3.4.2.4. FETICHISMO

Como ya se sabe el término "Fetichismo" se refiere, psicoanalíticamente, al culto sexual que toma dirección a lo accesorio del complejo corporal, aunque a su vez obtiene su motivo, bien del objeto de contacto con el cuerpo o, lo matérico que representa éste de modo simbólico. Igualmente ambas formas reflejan cierta preferencia a "aquello" que está más próximo a los propios órganos sexuales.

En cualquier caso, los objetos de recompensa fetichista son múltiples y variados, incluyendo todos aquellos materiales que visten al cuerpo, sean: zapatos, ropa interior, pañuelos, etc., y además también objetos determinados como flores, animales, pieles, etc. Así mismo a veces se incluye en tales fijaciones la propia parte carnal.

Según los psicoanalistas, cualquiera de tales variantes, a veces, tiene la posibilidad de producir cierta función que estimula importantemente, conllevando al éxtasis sexual en el llamado auto-erotismo.

Pero aunque desde el ámbito médico se intenta detallar la variación e importancia de los objetos fetichistas, aún no se tienen los conocimientos suficientes sobre los procesos que forman la configuración psicológica de aquellos objetos ni las razones que los llevan a obtener la posesión de "valor" fetichista.

Por ejemplo, aún cuando a los zapatos de tacón alto se les relacione con determinado simbolismo fetichista, sería insuficiente considerar su condición fetichista sólo en relación con la influencia estructural de éxtasis que puede procurar al ente libidinoso. La materialidad de los zapatos aparece del mismo modo tanto para los fetichistas como para los que no lo son, pero la cuestión relevante consiste en el mundo particular e imaginario vinculado a la estética personal que provoca aquel éxtasis, o sea en la diferencia del mecanismo psicológico que intensifica la fantasía erótica en torno a los objetos.

En contrapunto no es menos cierto que pocas modalidades sexuales implican tantos caracteres pluralistas como el fetichismo, apareciendo un conglomerado de objetos, que aquellos que sucumben a tal predisposición identifican inmediatamente como propios.

Es más, originalmente el culto fálico y la iconografía femenina paleolítica, símbolos de la procreación son también considerados, en una interpretación amplia, como manifestaciones fetichistas (recordar los capítulos 2.1.1.2. y 2.2.1.2.).

Otro caso curioso es el relacionado con las "piernas femeninas". Desde la Era Arcaica, el simbolismo captó las "piernas" femeninas para indicar fecundidad y por tanto substancia de la sexualidad. Ya en nuestra Era las "piernas" se ven obligadas a ocultarse y cualquier exposición de ellas contravenía el dictado protocolario; esto condu-

ce a las "piernas" a convertirse en un estimulante sexual disimulado que suscita la ilusión erótica del sexo masculino, por ende la impresión coqueta de faldas cortas que muestran las rodillas enlaza con las convenciones y preceptos pasados. De modo que la relación de las piernas con el órgano sexual pertenece y vuelve sistemáticamente al eros colectivo, teniendo además la cualidad, en este ámbito, de universalidad. Así el fetichismo en torno a las piernas puede considerarse dentro de un fundamento natural.

Muchos psicólogos consideran, a pesar de la complejidad psicológica de la función fetichista, que la selección que delimita el objeto, deriva de la entretrejadura mutua de los factores que componen tanto ambiente como condición personal.

Igualmente, desde la visión antropológica; "... el fetichismo no es nada más que una objetivación de la circunstancia particular impulsada por la personalidad ..., en lo fetichista, se produce un deficit del amor sexual de caracter personificante, individualizante y normalizado, debido a una desconexión entre amor y sexualidad." (Nota 84) Sin embargo, este tono con el que es interpretado el tema, que radica en un concepto pesimista, se podría reformar de nuevo a partir de la aportación de la opinión de B. Medalt; según él, se trata de cierta modalidad experimeal que se propone realizar la posibilidad substancial y latente de la configuración del amor, a pesar de su anormalidad y esclerosis mental. (Nota 85)

Como añadidura a este neo-optimismo de Medalt, sobre la función fetichista, cierto interesante artículo de Abraham (amigo de Freud) que publicó sobre "Psicoanálisis del caso fetichista del pie y el corsé" (1912), muestra "exigencias estéticas" que han de ser particularmente evidentes en tales manifestaciones: "... la visión del

calzado femenino solamente provocará placer si su forma y acabado son elegantes ... Las exigencias estéticas a las que se acostumbra el fetichista del calzado manifiesta una necesidad intensa de idealización del objeto."

(Nota 86)

Del mismo modo Glover reclamaba como la consecuencia de investigación, que "la actividad perversa se ejerce más libremente si se cumplen ciertas condiciones estéticas". (Nota 87)

Aunque sin duda sería interesante analizar y comentar el detalle de la estructura del tema, no se ha de proponer aquí más profundización, puesto que no tiene una relación directa con la temática de la presente investigación. Pero sí hay que dejar claro que todos los rasgos mencionados sobre la condición o factor fetichista involucra en su propia naturaleza una aproximación hacia la actividad creativa de la estética erótica fetichista, según el concepto de la valoración de la identidad creadora.

De cierto modo, no es nada fácil adivinar, especialmente en el campo artístico, la diferencia concreta entre la expresión erótica fetichista y la homónima simbolista, de tal manera que tampoco existe la síntesis de la metodología artística de dicho paradigma, salvo en algunos ensayos experimentales.

En realidad, se entiende el simbolismo sexual consciente como "la comparación entre objetos diferentes, en virtud de una idea sexual, que puede y tiene la cualidad de ser constantemente sustituida por otra". (Nota 88)

Así, esta definición es igualmente aplicable al uso corriente y deliberado de los símbolos que responden a un concepto de vocablo erótico.

A este grupo, por ejemplo pertenecerían, las alegorías sexuales producidas en el Arte Barroco o las representaciones pictóricas de conceptos abstractos con expresiones significantes eróticas pero que ocultan la personificación.

En cualquier caso el simbolismo erótico se diferencia del Arte de la expresión erótica fetichista, en que este último se asocia con una obsesión inconsciente y automatista, coherente, si se quiere, a la propia rigidez estética y vital del practicante, aunque su aspecto visual muestre a veces una asimilación configurativa con el simbolismo.

Como consecuencia para la comprensión efectiva de la estética erótica fetichista en el Arte es imprescindible considerar este evento como la expresión de la expansión de la imaginación sexual sublimada en la realidad psicológica de las interioridades, -angustia, complejo, frustración, etc.-, por el impulso constructivo del "Yo".

Ahora bien, pasemos a la visión personal de la estética erótica fetichista indicativa dentro del Arte Actual. Naturalmente, tal temática artística no tiene su relevante comienzo en la última década, sino que ya artistas como M. Duchamp o F. Picabia lo habían introducido en sus proyectos experimentales desde finales de los cuarenta, cuando el Arte Moderno llegó a su apogeo. En esta línea es ejemplar la obra titulada "Se Ruega Tocar" (1947) de Duchamp, que plasma como objeto un pecho femenino de aspecto auténtico, o la obra de Picabia, "Egoísmo" (1947-50) que muestra un gran signo fálico, revelándose como valor creativo de la estética erótica fetichista, en cuanto que es así mismo la encarnación de la purificación modernista. (lámina 153 y 156).

A continuación, Duchamp descubre el vínculo de los objetos fetichistas con la estética "Kitsh" del Arte Pop, tomándolo como herencia del "Dada" y argumento dislocador de la sofisticación modernista; su excéntrica exhibición de la colección "Pink Corsets" (1962) (Corsets Rosas), responde a la realización revolucionaria de la exigencia estética del fetichismo matérico, mediante en este caso, la técnica de la acumulación del mismo objeto, que propone abiertamente más, el carácter sexual secundario que la primaria manifestación del cuerpo humano. (lámina 154).

Así, durante los sesenta, la "acumulación" del objeto fetichizado atrae la energía creativa de otros artistas, tales como Jim Dine, ejemplarizado en su obra "Walking dream with a four foot clamp" (1965) perteneciente a la serie en torno al pie y al calzado, o "Box of Smiles" (1964) de Arman, en la que se encierran múltiples labios interpretados provocativamente. (lámina 157 y 155).

Igualmente a la característica de la "acumulación" se desarrolla la técnica de la "reiteración" para la expresión fetichista, sean los ejemplos de T. Wasselman y su tenacidad hacia la estética del pezón, los labios y las frutas, o A. Jones con el empleo de ciertas rígidas reglas estéticas alrededor de la ropa interior y C. Ramberg que configura algunos vocablos directos que los hace propios de fetichismo, etc.

Tal "acumulación" y "reiteración" de objetos marcadamente fetichistas reflejan una respuesta libidinal subordinada a la represión sexual, que conlleva cierto temor hacia la independencia feminista y se sublima como una exaltación de la negatividad del sexo, y lo curioso es que esto ocurre al mismo tiempo del auge de las revistas pornográficas que insistían en demostrar un estereotipo determinado del cuerpo. (lámina 158).

Más tarde llegando al final de los años setenta, cuando el pluralismo post-modernista irrumpe como actitud de coexistencia artística (antiguo y nuevo transformado), la expresión de la estética erótica fetichista recibe la misma disección que otros conceptos antagonistas propios del modernismo.

No obstante, la característica de este fenómeno, en general, resulta menos drástica y erotómana que en proyectos experimentales de décadas anteriores, recuerdese la "Revolución Sexual". Más bien, hoy día, se manifiestan intereses hacia la búsqueda de una refinación plástica que sea correspondiente a la propia identidad sexual.

Llegado este punto, se torna más interesante la consideración de obras actuales que emanen cierta cadencia fetichista y en sus particularidades analizar las expresiones y perfiles psicológicos de los creadores.

En primer lugar, se hace necesario comentar el caso en que la temática fetichista involucra el eclecticismo entre la revaluación pictórica y la función de los medios de masa, y a este respecto se pondrán los ejemplos de la creación gráfica del artista japonés Peta Sato y el hiperrealismo de Olivia de Bernadinis.

En la obra de Sato, elaborada expresamente para la revista "PENTHOUSE" (lámina 159), destaca y no casualmente el impacto fetichista en torno al calzado femenino de tacón alto y agudo, símbolo en cierta medida de agresividad (fálica). El zapato se conduce de modo sádico hacia un perfil de rostro femenino enmascarado que seca su lengua eróticamente.

No obstante, el conjunto de esta imagen no propone la exagerada inclinación hacia la pasión sexual pornográfica, en virtud de su figuración fantástica, misteriosa y

sofisticada, apoyadas estas cualidades por un acabado artificial, gracias a la técnica aerográfica, sino que más bien es una ilusión erótica idealizada que conecta abiertamente con el concepto popularizado de cierta sexualidad lésbica, que obtiene la posibilidad de incorporarse al mundo de la Moda y Arte vanguardista.

Y esto es posible porque, de cierto modo, en la actualidad existe la creencia y la tendencia, en el campo de la subcultura, de que moda, publicidad y televisión, enlazan con las vanguardias y a la vez son procuradoras de alimentar al inconsciente colectivo de elementos fetichistas.

En esta misma línea ataca la obra hiperrealista "Walkon the Mildside" (Andar en el lado salvaje) de Olivia de Bernadinis (lámina 160), que vuelve a cargar el peso erótico del primer plano en el calzado femenino, en este caso, cuidadosamente excogido dentro de modelos sofisticados.

Los tacones altos y afilados de este calzado elegante e iluminado con grandes brillos presenta una connotación sádica en referencia a sus filos y puntas, a la vez que se pretende unir a la suavidad sensual de muslos y nalgas que aparecen cubiertos mediante una media de malla y resaltados en la oscuridad del fondo. Como resultado el contraste erótico obedece al viejo concepto de "eros" y "muerte", pero en el ámbito fetichista esta ambivalencia viene recortada por una sustancia de subordinación del objeto, así la composición se convierte en un conjunto que incrementa el grado de carácter sexual según la importancia dada, no sólo al símbolo fetichista, sino también a la parte corporea, aún cuando ésta última carezca de identidad o personalidad definidas.

En comparación con el anterior caso de Sato en el que la idealización es la característica de su estética erótica, Bernadinis se dedica a la representación del objeto de forma más verista y exacta, o sea, la auto-dramatización del materialismo en torno al sexo femenino, que insinúa la existencia de una exigencia estética estereotipada.

En cualquier caso, algo común se señalaría de la obra de ambos artista; el objeto fetichista del calzado femenino involucra el significado de la "vulva". Debido a la real apariencia de piel, que atiende al material y la forma dada a la cavidad que se inserta en la propia carne de la modelo, y esto asociado a la subordinación de la pierna como símbolo destacado de la imagen erótica se puede relacionar fácilmente al órgano sexual.

Según cierta norma del fetichismo, la forma, color, corte y equilibrio del calzado representado debe quedar plasmado suficientemente para evocar una figura atrayente y la altura del tacón y la brillantez determinan el nivel de la fuerza sexual.

De todos modos, la temática del calzado femenino como objeto de la estética erótica fetichista no está estipulada bajo una rigidez standarizada de cánones severos, aunque existan ciertas interpretaciones comunes en los artistas que practican este género, sino que más bien depende de la fantasía con la que se desee desarrollar.

A continuación, se aborda otra modalidad de expresión estética de la característica fetichista del Arte Actual, y se trata de la sobreestimación sexual de la descripción fálica, tomando el falo no como parte de un cuerpo, sino como objeto auto-erótico.

Lo que es realmente importante de tal apropiación objetual es su procedencia psicológica. La sobreestimación fálica proviene de la sobreestimación sexual con la que se inviste el objeto resultante. Esto es así, porque "la parte" es ensalzada en tanto es el órgano genital e innatamente pieza erótica.

Freud cree que la elección de la genitalización masculina está ligada a la persistencia de una impresión infantil, y además considera que la sobreestimación sexual del objeto fálico es una proyección del ideal del "Yo", heredero del narcisismo primario. (Nota 89)

El "Yo" artista, en razón de las amenazas sociales de hundimiento que pesan sobre él y que ponen en entredicho su propia identidad de existencia, intenta adquirir "naturalidad dinámica" y llama a "la virilidad narcisista", de manera que incluye la configuración fálica en su creación plástica.

Así, se observa esta concepción en la obra, "Prison" (Prisión) del norteamericano J. Schnabel (lámina 161), o en "Der Turm Lebt" (La Torre Vive) del artista alemán C. Rickert. (Lámina 162)

Schnabel realiza una gran figuración del pene en erección y dentro sitúa un texto. El fondo del cuadro está dividido en varias franjas, pero destaca por superficie la parte roja, decorada con una estampación propia de tapiz. Según lecturas psicoanalíticas, el rojo bajo el amarillo del falo insinúa "agresividad", "auto-insistencia" y "ánimo de libertad", lo curioso es que este primitivismo aparece aún con fuerza y de forma frecuente en obras actuales.

Por otra parte, esa cualidad emblemática del primitivismo de la obra de Schnabel se asimila bastante a la obra "Egoísmo" de F. Picabia (lámina 156) que marca un precedente reciente de concepto y ejecución. En cualquier caso ambas muestras de sobreestimación fálica reflejan el tono del sentimiento invisible de la ambición vital, o sea el paradigma psicológico del propio artista.

Por otro lado, la interpretación fálica de Rickert marca una proporción algo más conceptualista e introspectiva, en virtud a su expresión sensible y vigente. Además el aspecto general de la obra, no sólo se limita al término fetichista de simbología dinámica y egocéntrica de la identidad masculina, sino que también otorga la visión orgánica y biológica de la naturaleza sexual en todo su esplendor vitalista. Esta convergencia entre lo viril y vital en el falo-fetichismo tiene una estrecha relación, dentro del modo filosófico, con la idea de monumento griego y romano, aunque en realidad el artista actual ya no es un ingenuo ni cultiva una "inocencia natural" de lo sagrado, sino que depende más del propio mito de lo privado y popular.

De cualquier manera, el intento de continuación configurativa del falo como expresión estética, que tiene su origen en la evocación de la vida sexual Antigua y Prehistórica, demuestra una pretensión por recuperar el "paraíso" perdido de lo viril y vital.

Efectivamente, emociones subjetivas hacia una energía natural del órgano masculino conducen a una amplia gama de la configuración de éste, según sea el nivel de la sofisticación artística. Así es que algunos artistas aspiran a una figuración geográficamente más estricta, para la representación fálica -"estructura primaria del objeto fálico"- que se convierte en -"substancia conceptual"-.

Por ejemplo, Mimmo Paladino proyecta en su obra "Sin Título" (1987) la forma abstraída de una silueta fálica que penetra en el espacio pictórico y deja al espectador la tarea de completarlo visualmente, convocando el diálogo entre objeto-sujeto (interrogación y respuesta o, a la inversa). (lámina 103).

Aquí el concepto de estética erótica se juzga en la visión del espectador que percibe el ambiente de la formación, y a él pertenece, una vez recibida la información, considerar el esfuerzo de las "tensiones" provocadas en la obra.

Como aproximación a esas tensiones, es de resaltar el interés del artista por entrar en el anonimato del objeto, producido por el reduccionismo y economía de la configuración, el problema que surge es que esa ausencia del "Yo" provoca que una vez recibida la información del objeto, la significación se desgaste rápidamente.

Por otra parte, el repertorio cromático está en condiciones de envolver y revitalizar la fijación visual, gracias a la riqueza de tonos. Definitivamente la simbología fetichista queda subrogada en esta obra a la idea universalizada pero efímera del éxtasis sexual, encarnado en este caso, hábilmente por la genitalización.

A este respecto es también relevante la interpretación del autor japonés N. Nakanishi que en su obra "Mayo" aún sintetiza más el conglomerado ideológico de la expresión fálica. (lámina 164).

En él, la confrontación sexual no existe pues se unifica en el concepto de éxtasis, aún cuando haya un sólo protagonista. Si se describe la obra se observa que en la parte central, en situación lírica, aparece una gran forma de apariencia fálica sujeta en la parte superior a

un enganche, coincidiendo con el caso anterior en el concepto de anonimato, aunque aquí se sugiere una metaforización sexual unida al ideal cósmico de "Eros". Reforzado esto último, por la expresión galáctica del esperma en dispersión que se autogenera como simbología vital.

Dentro del presente análisis, otra metodología pictórica utilizada para la proyección de la estética erótica fetichista es la "acumulación"; técnica también al uso frecuente en otros géneros del Arte Actual. Pero se debe de tener en cuenta que en el campo que nos ocupa esta acumulación reverencia un sentido peculiar, aquí, a diferencia de otras expresiones artísticas acumulativas, la aglomeración es del "objeto sexual que psicoanalíticamente viene transfigurado de un atributo de obsesiones proliferantes sobre la idea sexual".

En realidad, este fenómeno ya empezó a exteriorizarse con categoría plástica desde que los artistas Pop ejercieron libremente la vindicta del trauma social, provocada por la sexualidad como "consumo" en masa junto a la herencia del dadaísmo.

Es interesante recordar que la mayoría de aquellas exhibiciones se concentraban en el acopio de objetos matéricos y fungibles, tales como ropa interior, calzados, etc., como se mencionó en Duchamp.

Pero, es ahora, tras la entrada de la década de los ochenta, cuando la plasmación de "obsesiones proliferantes" se orienta, en general, hacia la expresión infinita de los órganos sexuales, como si fuera un retorno a la obsesión ontológica del erotismo, esto es, centrado en las zonas corporales.



Para puntualizar sobre dicha proyección artística y catártica, se hará referencia a las obras realizadas por Y. Kusama, Charlotte Herzog y Francisco Leiro, como representantes actuales adscritos a tal tendencia.

En primer lugar, por consiguiente, se menciona a la artista japonesa, Y. Kusama que fue una figura familiar de la vanguardia neoyorquina de los setenta y que ha continuado enteramente su trabajo bajo el argumento fetichista, siendo su tema objetos excéntricos de proliferación fálica.

La mayoría de sus obras -basadas en la variación de objetos cubiertos por protubérculos de tela rellenos-, revela un esbozo del testimonio extensivo autobiográfico y tiene la cualidad extraordinaria de la emersión autodramática de la propia neurosis sexual, proveniente seguramente de su etapa infantil. (Nota 90)

El fetiche de Kusama, sustituto del falo que le falta a su sexo, representa una fijación obsesiva en la proliferación del símbolo del pene.

Por ejemplo, su obra titulada "Pollen" (lámina 165) congela plásticamente dicha retención fetichista: en ella se transmite la imagen de innumerables figuraciones fálicas de color amarillo y puntos negros, que muestran un movimiento trepante y un concepto acumulativo de modo infinito. Como consecuencia revela dos orígenes interpretativos, que a saber serían, la resultante patológica inherente a la propia artista y su relación, al mismo tiempo, con el orden cósmico budista.

La artista misma proclama: "El dibujo de puntos que tiene la forma espemática y el color del sol, significa la energía masculina, la fuente vital ..., el dibujo de puntos sugiere la multiplicación a la infinidad. Nuestro

planeta es sólomente el dibujo de un punto entre millones de otros ... ¡debemos olvidarnos de estos puntos infinitos! En realidad tenemos que perdernos en la corriente siempre avanzada de la eternidad." (Nota 91).

Obviamente, la obsesión proliferante del objeto fetichista nacida dentro de la inconsciencia de la artista, conduce de tal manera, a través de la función creativa de la estética erótica, la actividad intelectual y la labor de la auto-identificación.

Así las palabras de Munroe dirigidas para el catálogo de Kusama tienen el poder persuasible en este sentido; "Quizá, el hospital psiquiátrico es simplemente el lugar mas adecuado para ella, tras funcionar en la sociedad japonesa ... No obstante, ella es probablemente la única paciente que paga su gasto médico con la ganancia ahorrada del trabajo artístico realizado en la resistencia". (Nota 92)

A continuación se citará otro ejemplo de esta modalidad plástica de "acumulación" fálica; se trata de la creación de la artista alemana, Charlotte Herzog, que tiende a una metodología neo-dada, especialmente a la denominada "assemblage" o "Junk Art" (Arte basura), en el que se advierte un interés por la estética del desperdicio, vinculada a los intentos de unir Arte y Vida.

En su obra temática llamada "Priapismuskasten" (Caja de Priapismo) (lámina 166), los falos coleccionados en el cajón están compuestos de materiales o fragmentos de objetos desprovistos de sus determinaciones utilitarias y agrupados de un modo casual, en ella, la artista propone el significado asociativo a través de la reaparición de culto fálico mitológico (Mediterráneo), que sintetiza de modo positivo y compensatorio el propio mundo sexual y vital.

Los valores de la obra consisten, por un lado, en la cualidad de que los objetos cotidianos y aún más sus fragmentos, retomen la existencia de fetiche sexual, además involucrando el transfondo histórico. No obstante, se ha de subrayar el aspecto groseramente "Kitsh" de los objetos fálicos, que sin embargo se encuentran dentro de la categoría estética (anti-estética) recuperada recientemente, tanto a nivel teórico como práctico.

Igualmente se encuentra esta misma nota peculiar del "Kitsh", como la imposición del efecto de alienación sobre la modalidad sexual del "objeto" a través del "assemblage" en la obra realizada por F. Leiro; que amonтона unas "mamas" de material resinoso y de color sanguinolento, encima de una instalación abstracta.

(Lámina 167)

En cualquier caso el aspecto del objeto causa una impresión excéntrica y humorística, debido a la mezcla de medios y formas extravagantes -monstrua sexuada-.

Desde una visión psicoanalítica, parece aflorar en la obra el complejo de "Edipo" en el que se ha formado un objeto fantasmal en la mente que sustituye psíquicamente la dinámica real del impulso sexual, hablando en términos absolutos, del sexo femenino.

Tal objeto sustitutivo asume así mismo las funciones de compensación de tendencias nostálgicas sobre el erotismo infantil.

La monstrua sexuada de Leiro tiene cierta semejanza estética con el fetichismo visual y táctil de H. Bellmer, el cual consiguió provocar la función sublimatoria, a través de la expresión artística, de la quimera sexual sentida desde la etapa infantil.

En definitiva, todos los rasgos de la estética erótica fetichista del Arte Actual, que se han señalado hasta ahora, plantea la relevancia del mundo fantástico personal, proyectado en el objeto matérico escogido y recreado por ciertas rígidas reglas estéticas en cuanto al modelo, color, línea y demás detalles.

Si alguien, que no supiera de que se trata, escuchara una discusión sobre la condiciones necesarias para la gratificación sexual fetichista, le será muy difícil distinguirla de una discusión estética sobre los cánones de lo "bello" y lo "feo".

El análisis de las representaciones fetichistas actuales muestra que, además de una marcada sobreestimación sexual de los objetos parciales y de sus sustitutos artísticos, muchos casos manifiestan además una extrema idealización particular de esos objetos, por primitiva que haya sido su forma escogida.



- 153 .Marcel Duchamp: Se Ruega Tocar
1947.



→ 154 .Marcel Duchamp; Pink Corsets
,1962.



- 155 .Arman: Caja de Sonrisas,1964.

→ 156. Francis Picabia: Egoismo, 1947-50.



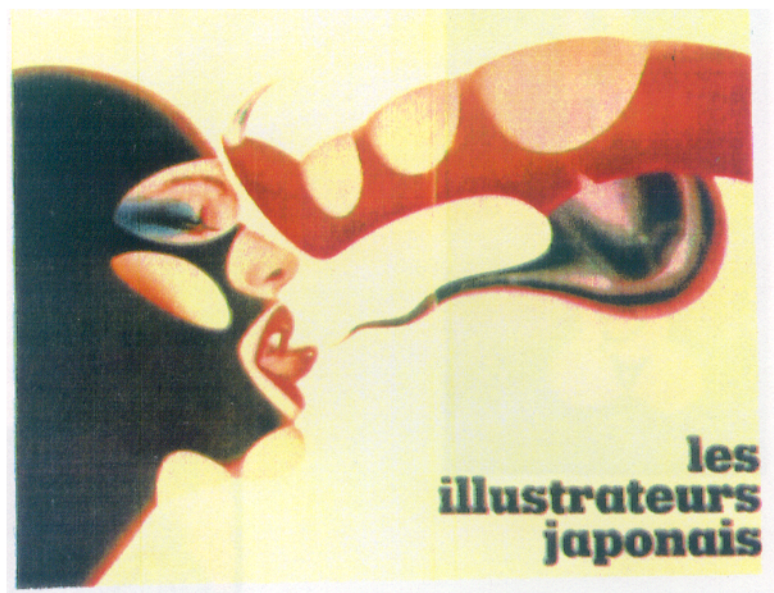
↓ 157. Jim Dine: Walking with a Four Foot Claup, 1965.



→ 158. Yayoi Kusama: sin titulo, 1963.



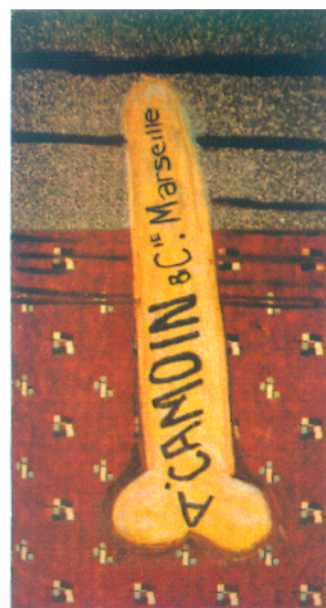
159. Peta Sato, Para la revista
'Penthouse', 1979.



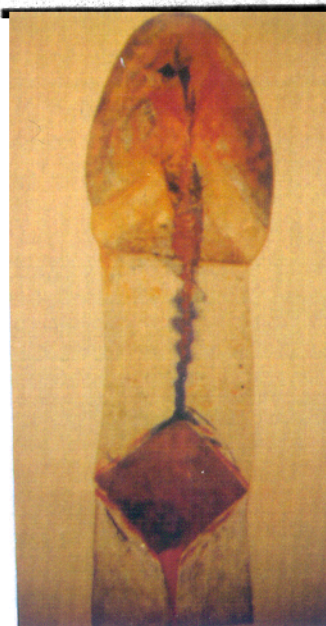
160. Olivia de Bernadinis: Andar
en el lado salvaje, 1983.



→ 161. Julian Schnabel; Prison,
1985.

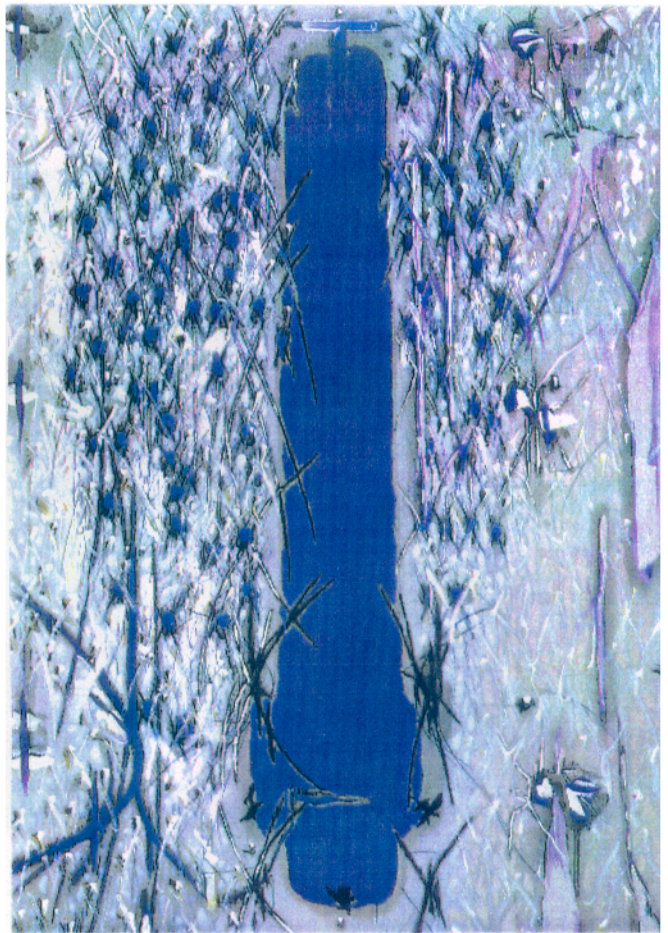


↑ 163. Mimmo Paladino: sin titulo,
1987.



↓ 162. Christian Rickert: Der Tur
Lebt, 1982.

→ 164. Natsuyuki Nakanishi; Mayo
1984.

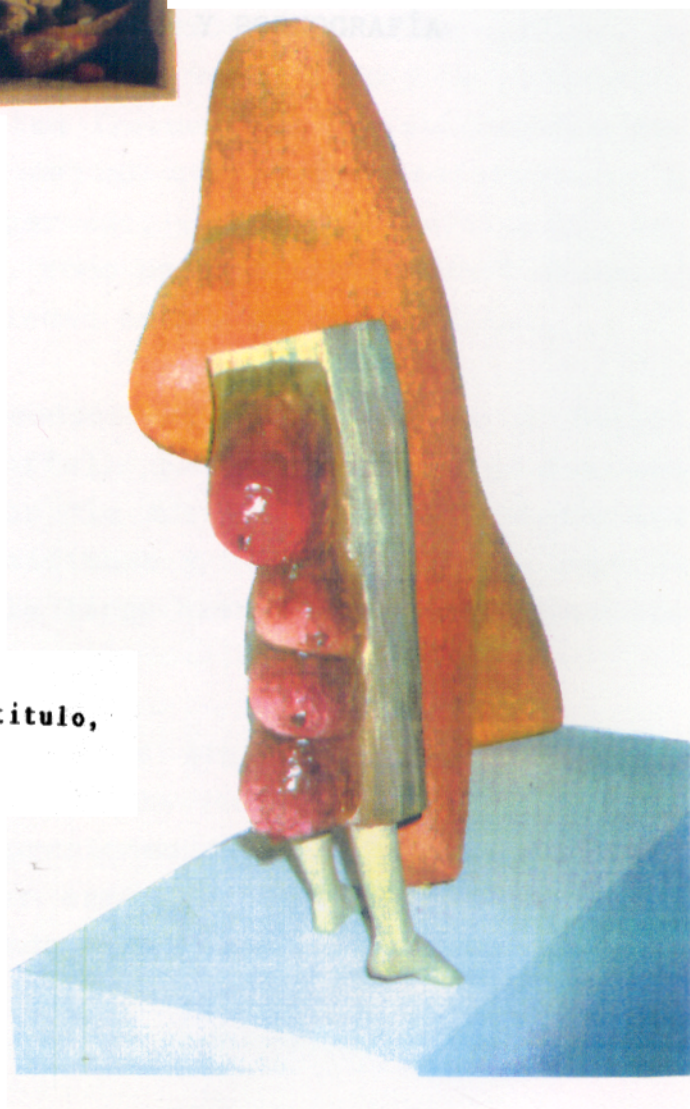


→ 165. Yayoi Kusama: Pollen, 1983.





← 166. Charlotte Herzog:
Priapismuskasten, 1983.



→ 167. Francisco Leiro: Sin titulo,
1992.

3.4.2.5. VIOLENCIA Y PORNOGRAFÍA

Se trata de una fantasía sexual neurótica, reflejo de una psicología que se complace en el daño y la violencia, pero el "sadismo" es tan frecuente e insistentemente manifestado en el Arte Actual que es preciso implicar, a través del presente apartado, el estudio y evaluación estética de la temática, como una modalidad sexual perteneciente tanto a la sociedad como a la personalidad.

Por un lado, es reconocible, según avalaría E. Lucie-Smith, (ver bibliografía), que la temática guarda una consistencia ligada por "la adición de la crueldad", una crueldad a menudo santificada y hecha respetable como la mancha más grande en la larga historia de la civilización humana.

De hecho, durante muchos siglos, obras de carácter mitológico y religioso se han venido apoyando en fantasías sádicas, como expresiones de dolor y castigos humillantes, para ilustrar estéticas dentro de la Historia del Arte, quizá pensando en su espectacularidad y capacidad para la alegoría. Ejemplos serían los resultados iconográficos de "Prometeo", "San Sebastian" o "Santa Cata-

lina", entre otros, y especialmente en el Arte occidental, que atestiguan a menudo cierto arrobamiento de la visión sádica y del erotismo inquietante.

Hablando de la visión sádica, de algunos artistas actuales, se distinguen dos versiones neurópatas aunque creativas: una, la de un sadismo aberrante, como necesidad de crueldad que a título afrodisíaco psíquico les resulta imprescindible para la expresión auto-erótica; y otra, la de un sadismo entendido como un elemento natural del "eros" particularmente activo que consigue llevar sus fantasías a una modalidad heterogénea.

En el primer caso, se observa cierto síntoma perverso en virtud de un experimento lujuriente mediante la obsesión de actos determinados, como sería el castigo físico o la violación sexual, justificándose simplemente en que ellos están prohibidos según una moral dada, que los considera "mal" o "pecado". Igualmente esta observación es muy relevante puesto que en el Arte occidental actual se implican mayor número de artistas con tal visión que en su paralelo oriental.

En cambio el segundo concepto sobre la visión sádica se relaciona con las contemplaciones psicoanalíticas de H. Kishida y M. Boss: Kishida reclama un vínculo indispensable entre el auto-establecimiento y el elemento sádico: "si se considera el sentido de que lo instintivo del humano es originalmente patológico, y en el sentido de que se trata de un fenómeno de la condición de tal patología humana, el elemento sádico no sólo pertenece a unos sadistas especialmente heterogéneos, ni es correcto decir que la mayoría de los humanos pertenecen al "hombre normal" y no tiene que ver en absoluto con el sadismo ..., ... En tanto que el humano anhela por el espejismo de la auto-identificación, inevitablemente le concierne ser un sadista de alto o bajo grado.". (Nota 93)

M. Boss radicaliza relativamente aún más el fin del elemento sádico en la existencia humana, basándose en el psicoanálisis de Freud y la teoría de análisis substancial de Heidegger: "No se debe considerar la perversión sexual como representación de la inclinación aniquiladora, ni la deformación ni mutación de la substancia humana, sino como un experimento de la persona incapacitada para lograr la visión amorosa natural y normalizada por la razón genética, que propone aún llegar a la posibilidad de la existencia en la dimensión sexual a pesar de hacerlo por una vía de forma heteróclita". (Nota 94)

De cualquier manera se ha de considerar que la visión sádica, tanto "desviacionista" como "sustitutiva" o "compensatoria", tienen el fundamento común de poner el objeto humano en subordinación del sujeto, denegando la identidad de aquel con el fin de absorberla dentro de la existencia subjetiva, y en tal sobreestimación de subjetividad sexual se vincula el deseo erótico con la violencia, al modo que ya indicó C. Baudelaire en sus comentarios: "La crueldad y el placer son de sensación asimilativa". (Nota 95)

Ahora bien, a pesar de la dificultad que implica el reconocimiento del razonamiento de la visión sádica, incluso bajo el punto de vista de la teoría psicoanalítica, debido a que la crueldad no respeta la pluralidad o lo que es lo mismo, la identidad del contrario, se ha de abordar el problema de la estética erótica de carácter sádico en la creación artística actual.

En realidad, el Arte sirve, a su manera, para la búsqueda de la satisfacción vital que él exige ante todo y que permite desatar los fantasmas del autor a través de la obra, en este caso los deseos eróticos y su ambición sexual. La creación de una figura con su identidad sexual violada constituye además, evidentemente, un fetiche, que

convierte al objeto vivo en una nueva especie complacida en el propio dolor y que es valorada por el sujeto, sea el artista, como un precioso reflejo de su realidad.

En cualquier caso, la libertad de la expresión estética de un fetiche vivo tuvo la oportunidad de lograr su revalida como valor artístico tras la revolución sexual, cuando se inicio la reconsideración de la estética de perversión dentro del ambiente cultural. Así en los principios de la década de los setenta, J. Marie Poumeyrol desarrolla una serie que manifiesta tales actitudes y que lleva como título "Mujeres Torturadas". No siendo otra cosa que una fantasía lírica y perversada del elemento sádico, evoca en cierto modo el caracter fetichista y sádico de los dibujos de Bellmer; conteniendo obsesiones y elementos comunes como botines con lazos y tacones arqueados, medias rayadas, cuerpos amasados como harina, cabezas que llevan monstruosos y chorreantes amontonamientos de carne o aglomerados de minúsculos personajes. (Lámina 160)

En los mismos años, Carlos Mensa destaca su modalidad particular señalando imágenes del acto sádico; en las que la corporalidad femenina es subyugada e impersonalizada, enfatizando el fantasma de la ambición sexual del artista, a la vez posee una estética cruda derivada de la plasmación liberal que preconiza el hundimiento de la figura, sacrificada y torturada dentro de la carne. (Lámina 109)

Siguiendo en relación al tema y la imagen de la "mujer torturada" en el Arte, K. Shirai analiza el primer motivo de las expresiones sádicas, incluso a referencia de Sartre. "(Ellos) no, pretenden eliminar la libertad de la figura viva que recibe el sacrificio, sino más bien, ansían que aquella asimile su cuerpo torturado como si fuera producto de su propia voluntad. Para el ejecutor de

la pena corporal (el artista), se constituye el placer (la estética erótica) en la expresión en que la figura inmolada renuncia a su identidad personal y se rinde".
(Nota 96)

En realidad parece bastante razonable que tal explicación del mecanismo psicológico, sea válido para facultar la plasmación de la imagen de la estética erótica de involuciones sado-masoquistas dentro del Arte contemporáneo.

Es así como a partir del final de los setenta, el dinamismo de la expresión sádica, en especial con el material del cuerpo femenino, se ha incorporado también en los lenguajes plásticos del pluralismo post-moderno, considerándose como parte del retorno a la auto-genealogía configurada y apropiada.

No obstante, si se contempla desde el punto de vista actual, la visión sádica en el Arte de la post-revolución sexual, se observa que sus elementos radicales, atrevidos y pervertidos mantienen peligrosamente sus cualidades artísticas al borde de la impresión pornográfica. Naturalmente, el tratamiento sexual como órgano obsceno de las películas pornográficas que también ha tenido su apogeo comercial de forma y en época paralela, tanto en Occidente como en Oriente, determina directa o indirectamente la dirección de la estética erótica sádica.

Por el contrario, la manifestación artística del elemento sádico de los ochenta cultiva su visualización de forma introspectiva y filosófica, apartándose del impacto peyorativo de lo pornográfico y de lo que se asocia a él.

Por consiguiente se trata más de la plasmación emocional del concepto sádico que de la descripción meramente erótica de acciones de tortura provenientes de ídolos estimulantes de la sexualidad represiva, aunque mantenga el halo perverso.

Haciendo referencia, por lo tanto, a la descripción del protagonismo erótico de la sujeción física como acto sádico dentro del Arte de los ochenta, se encuentra su desarrollo, primero y curiosamente, en el medio fotográfico: los cuerpos femeninos convertidos en fetiche mortal de J. P. Witkin (lámina 170), la expresión estética de figuras prendidas de Z. Baronlat (lámina 171), el narcisismo sádico de C. Sherman, la apropiación del "objeto-mujer de A. Johns" realizada por B. Carlos Clarck, etc. (lámina 172).

En realidad estos artistas proponen varios problemas en sus obras, a saber, el establecimiento de un límite entre la humillación y el erotismo del cuerpo mediante una estética heterodoxa, la regresión de la imagen restante de la corporalidad cruda, de manera que ésta va desapareciendo ante los ojos del espectador, la unión del sado-masiquismo no sólo a la relación inter-humana sino también a la correlativa del destino personal, etc. Para ello, se complacen en excederse al nivel maniático del gusto y la afección propia, entresacando de la perversión individual la resultante de la perversión cósmica.

En ellos, se advierte ciertamente la existencia de una gravitación casi abstracta obtenida a través de la acción de la atadura física. T. Ito comenta en 'Morfología de la Sujeción' que "La sujeción física expresa, en cierto sentido, una ponderación de la conformación de 'la vida', y así mismo, una alteración hacia la formalidad de 'la muerte'. Además tal acto que tiende a elevar cierto éxtasis estimula extraordinariamente la fantasía sexual". (Nota 97)

Volviendo al campo pictórico de los ochenta, la expresión del elemento sádico, resulta algo más metafórica y proclive a la introspección psicológica si se comparara con el "realismo" del medio fotográfico. Esto es así como consecuencia de que en la expresión pictórica se ha de-

jado de tener en cuenta la glutinosidad sobre la simple exhibición corporal torturada y la fantasmología cruel e invisible del erotismo, pero en cambio la mente sádica del sujeto ocupa la relevancia morfológica del tema, de tal manera que su metodología del lenguaje varía notablemente.

Como primer ejemplo se señala la huella directa del dinamismo sádico de Arnulf Rainer, reflejado en su obra "Red Salve-Wealed Back" (Alivio Rojo-Espalda de Verdugones) (lámina 173), en que el cuerpo femenino es prácticamente suprimido por la violencia gráfica como producto del trauma insatisfecho en la práctica física. Esto traducido al análisis temático, implica una actitud sustitutoria del emblema psíquico de una frustración soterrada en lo perverso de acción dominante, y además egoístamente cruel, que escapa a través del impulso garabateado.

La huella negra y profusa de los verdugones refleja el deseo de causar daño hasta "la muerte" del objeto erótico que parece irritar al artista subliminalmente, aunque del mismo modo la propia frustración implica la no total destrucción, que queda patente al respetar el plano intacto del lienzo.

En cualquier caso a nivel estético se observa una convergencia, en esta obra, entre la introducción emocional patológica y el toque cinético de la expresión relacionada con el Expresionismo Abstracto de los años cincuenta.

De la misma manera, aquí no se trata de una simple fantasía sexual como en las obras religiosas de carácter sádico, ni de un fetiche vivo de la obsesión derivada de la consciencia del "mal" o "pecado", sino que refleja de modo realista un complejo mecanismo psíquico por el que el "ego" se defiende de una realidad desagradable, manifestado a través de la agresividad hacia el sexo opuesto.

En esta dirección es igualmente significativa la traducción de modo humorístico de Toni Ungerer (lámina 174). El dinamismo sádico psicológico aquí se ironiza y se relaciona con el acto de creación artística, quedando como un método sustitutivo y compensatorio de las reacciones "perversas" inmaduras de la psicología masculina, en este caso.

Un artista convertido en ejecutor del castigo, de carácter sádico y autoritario, goza la ostentación del poder y el mando sobre la existencia sexual de la corporalidad femenina mediante un pincel transformado en látigo.

No se negará que la objetivación del acto traumático mediante la configuración plástica tiene frecuentemente el sentido auto-terapéutico y catártico para la sexualidad originada por la desintegración personal, en tanto que uno de los motivos de la energía creativa responde a la persecución del "ego" (sea, identidad) definido como "la sensibilidad en torno a la auto-substancia durable que diferencia de los demás".

En el caso de la caricatura de Ungerer, esta diferencia con "los demás" es la corporalidad femenina despersonaliza. Al igual que tanto en Ungerer como en Rainer la expresión plástica supone un intento terapéutico del sentir práctico.

Porque en realidad, el elemento sádico expresado en el Arte parece haber dado su fundamento en la sobreestimación perversada y ésta se nota de forma sobresaliente en la identidad masculina provocada aparentemente por la sociedad patriarcal, el temor a la castidad, los complejos sexuales, sean: el de castración, de Edipo, etc.

Al contrario se encuentran escasos ejemplos artísticos que manifiesten el elemento masoquista mediante la corporalidad masculina, salvo en la tradición mitológica o religiosa, como serían los casos de las representaciones de Salomé, Judit o las del joven David.

Dándose el resultado durante el llamado Arte Moderno, que el temor del hombre a la agresión sexual femenina no es expresado tal cual, sino que es sustituido por la disección de la identidad femenina bajo el dominio sobre todo del Surrealismo.

En cualquier caso suponiendo acertadamente que se ha ejecutado cierta resistencia hacia la manifestación sexual del elemento sádico femenino en el mundo artístico de la modernidad (en realidad esto podría remontarse aún más al pasado), han aparecido artistas en nuestro tiempo, que plantéan contender con tal estructura "corcovada" a la vez la corporalidad masculina.

En este sentido, la versión contraria de la caricatura de Ungerer, realizada por Walter Dahn y Jiri Georg Dokoupil ya en la década de los ochenta, "sin título" (1985) (lámina 175), muestra bien el movimiento del tiempo, a pesar de su plasmación ingenua y cómica: una mujer desnuda montada en una bestia maneja un pincel gigante que utiliza a modo de lanza para torturar un cuerpo masculino sádicamente ya mutilado.

Se simboliza aquí, para el espectador masculino, el temor básico del hombre, desde el punto de vista temático, a la castración y más específicamente, a la mujer castradora.

Por otra parte, el fantasma de la fustigación hacia la corporalidad masculina, para la espectadora femenina, sitúa a la mujer en una posición característica de la

objetividad masculina, y que representa ser vengativa sobre la superioridad de la sexualidad masculina.

Sin embargo, se debe reconocer que la expresión del temor del hombre al sadismo femenino aún no es considerada consecuentemente, ni siquiera valorada como parte importante de la erótica dentro de la estética sádica, que es la que se está tratando, en la sociedad actual en comparación con la temática de la violación sobre la identidad femenina. La razón superficial para esta cuestión se puede encontrar en los comentarios de la filósofa actual, E. Badinter: "ser hombre implica un esfuerzo que no parece exigirse a la mujer. Para el hombre es más difícil adquirir su identidad ... La virilidad es algo que se fabrica ...". (Nota 98)

De manera que, la fustigación hacia la corporalidad femenina es una manera perversa y neurótica para sustituir la pérdida de la identidad masculina.

No obstante se ha de considerar que el esfuerzo por alcanzar la identidad sexual atañe también al sexo femenino, con lo que más bien se deber indicar que los esfuerzos de búsqueda son particulares en ambos casos; siendo el correspondiente al masculino más violento, o dicho de otra manera más consistente, mientras que el femenino lucha por la sensualidad y a la vez por la superación intelectual.

En cualquier caso se recuerdan los postulados de Freud cuando al examinar los lazos entre la satisfacción libidinal y el "Ideal del Yo" subrayaba: "Cuando tal ideal no está desarrollado, la tendencia sexual penetra tal cual, como perversión, en la personalidad". (Nota 99)

Ahora bien, aún considerando todos estos rasgos que se acaban de mencionar, también es consecuente implicar a continuación la influencia de los medios de comunicación en masa, en la manifestación artística del elemento sádico contra la sexualidad femenina. Hoy día, no se negará que el sistema "Mass Media" se autoenviste en la función de dominar la consciencia sexual de la sociedad actual.

Sin duda, el desbordamiento de las expresiones co-existentes entre la sexualidad y la violencia produce el vocablo distorsionado, pero estereotipado, de "La Distracción" con la identidad femenina vulnerada, y esto es en mucha más proporción que la que se usa en torno a la identidad masculina.

Es por lo que, la tendencia mantenida y alimentada por "los medios" incorpora un acento más a la estética erótica de carácter sádico en el Arte Actual relativo al cuerpo femenino.

A este respecto y como ejemplo se cita, en primer lugar, la obra titulada "Violencia" (lámina 176) de Paschke, que presenta la visualización estereotipada que la disposición del artista ha aceptado de la funcionalidad televisiva y cinematográfica. El proyecto de Paschke compromete, abiertamente, a una mujer torturada por la colectividad masculina, y es, mediante una expresión trillada dentro del contexto expresivo y de imagen del uso material del "Mass Media".

Así es que esta perversión estereotipada el artista no la denega, sino que por el contrario, se enfrenta a ella y la asume por propia voluntad.

Un interesante factor de la obra mencionada, que la hace distinguirse de otras de mismo argumento, es la ausencia de órganos genitales en la representación, ni

siquiera femeninos, viniendo la alusión sexual sólo por la silueta azul de la cabeza de la mujer y el contorno de su boca, que indica el terror e impotencia del personaje atacado hacia la violación masculina.

En este caso, se interpreta que el erotismo sádico es sostenido por cierta profanación, más que por un juego de intervención sádica.

El artista americano, David Salle es otro ejemplo admitido como representante de la visión proyectada del fantasma sádico y frío en el Arte Actual. Él utiliza igualmente la corporalidad femenina como objeto, incorporando al medio la técnica artística del "Vídeo".

Así mismo se apropia para su obra de elementos figurativos de varias imágenes ajenas, que transmiten en su medida el sentido pluralista acomodado de la cultura post-modernista.

Su notable obra, que data de mediados los ochenta, muestra en esta ocasión, una imagen monocroma en serie que describe a una mujer de postura atrevidamente provocativa, como si fuera modelo de fotografía pornográfica. A la vez la protagonista es colocada junto a otros vocablos objetivos que son aparentemente incoherentes al erotismo. Esta imagen multiplicada, a la que se refiere, titulada "fooling with your hair" (engañando con tu cabello), (lámina 177) habla de los objetos eróticos asimilados al fetiche del órgano femenino, sin casi ninguna introducción emocional, ni siquiera la inherente a la obscenidad. Son imágenes que se congelan insignificantemente frente al espectador como si fuera una proyección de diapositivas.

Se ha de considerar que tal mirada indiferente y mecánica que se advierte en la obra cohesiona, en cierto nodo, con la trayectoria profesional del artista, que anteriormente trabajó para la producción de películas pornográficas.

El fantasma sádico de Salle se manifiesta como una despersonalización y abstracción de la sexualidad hasta reducirse al anonimato, lo que conduce a una pérdida del sentido del amor en su más amplia esfera. A este respecto, las propias palabras del artista corroboran tal apreciación, sobre todo cuando afirma: "(erotismo) es la cosa que más se desvía cuanto más se intenta seguir su esencia. Cuanto más se acerca al objeto, se muestra más retorcido, y será menos posible percibirlo tal y como es.". (Nota 100)

Por otra parte coexisten otras expresiones del elemento sádico masculino procedente del impulso libidinoso y salvaje que presentan un interesante contraste con el sadismo mecánico de Paschke y Salle, que como se ha dicho, ordena su lenguaje bajo la huella de los estereotipos del "Mass Media". Se trata de las manifestaciones artísticas que recrean la violación sexual, y de las que existen numerosos ejemplos en el Arte Actual.

En realidad, tales representaciones del tema son comunes en el Arte europeo de los siglos XVI y XVII, sean por ejemplo las ligadas a Tarquino y Lucrecia, El Rapto de las Sabinas, y los Sátiros y otras criaturas semihumanas, tan populares entre los artistas del período manierista como lo habían sido entre los griegos en el siglo VI a. de C., Lucie-Smith, investigador de "La Sexualidad en el Arte Occidental" afirma: "Lo más sorprendente, acerca de la mayor parte de las representaciones del coito en el Arte europeo es su violencia; la violencia ofrecida por el hombre a la mujer.". (Nota 101)

Igualmente, a pesar de ser en menos número , el Arte oriental también da muestras significativas, sobre todo en los siglos XVIII y XIX, sean con los temas de "la invasión mongola sobre Japón", los raptos de mujeres en Shunga o los rollos de caligrafía sexual.

Del mismo modo, y ya en el siglo XX, Picasso introduce de nuevo la idea estética de la violación sexual en algunos de sus grabados.

De cualquier manera, la tradición temática que se analiza, en el Arte implica casi siempre un vínculo con la narración metafórica y estilística para así camuflar la inherente sensación lasciva de lo instintivo.

Sin embargo, es fascinante observar la transformación de contexto que proporciona la expresión de la violencia masculina sobre el cuerpo femenino en el Arte Actual: La serie pictórica de "Roberte ce soir" en forma de historieta, realizada por P. Klossowski, ofrece una visión particularmente completa de las insistencias sádicas y libidinosas de ciertos personajes masculinos. En la primera versión (lámina 178), dos hombres (uno de ellos es un enano) están violando a una mujer que se resiste sin éxito. El artista describe, intencionadamente, el cuerpo de la mujer como si de una máquina se tratara; máquina que se ajusta gracias al sufrimiento y al orgullo de la identidad femenina. Las piezas componentes, -los pechos, nalgas y cadera- de la corporalidad femenina se van desarmando por el deseo y acción de los violadores, hasta que el "Yo" de la mujer se hunde, convirtiéndose en un viviente grotesco emporcado de ignominia y aprobio.

No obstante, la mirada de Klossowski se detiene más bien en la sensación circulante de carácter inexplicable, concentrando aparentemente la sensualidad que debe brotar del mismo cuerpo.

Aquí pues, la estética erótica sádica responde, para el artista, a un proceso de la pérdida de la identidad femenina y la disolución por medio de la violencia de su auto-consciencia, considerando que de tal forma puede revelar la esencia del erotismo femenino momentaneamente.

De manera que, se observa, en la obra de Klossowski, un intento de aclarar el secreto de la sexualidad femenina a través de la transformación de la sustancia hechicera al trascender en dolor y vergüenza, siendo el medio empleado para ello, la fragante violación.

Perteneciendo igualmente al género de expresión de Klossowski, Komer y Melamid ofrecen otra interpretación artística en su obra titulada "Thirty years ago" (Treinta años antes) (lámina 179); en la que un joven vestido con uniforme oscuro intenta violar, medio en broma, a una joven vestida del mismo modo y esto se representa en un espacio público.

Su estilo pictórico es sumamente ortodoxo, que simulando la apariencia de una antigua fotografía, consigue recrear un ambiente retrospectivo de una vida personal. La época de una adolescencia en la que comienza a despertar la sexualidad genital, cuando aún el individuo no ha alcanzado su capacidad psíquica y social.

El adolescente que plasma la obra es atraído intensamente por el cuerpo femenino, pero aún parece considerarlo como "objeto" de su impulso sexual, convirtiendo la experiencia en una aventura.

No obstante, el vocablo pictórico presenta una interesante oposición entre el intento de liberación del joven "travieso" y la dignidad moral procedente del espacio donde es representada la escena, que propone una contención sexual y cierto tabú.

Por eso, la visión sádica o violenta que pudiera desprender esta obra, debe de ser entendida como el impulso inmaduro del "eros" juvenil que se deja llevar por la fascinación de descubrir la soterrada identidad sexual.

Conforme a lo que hasta ahora se ha analizado, en el presente apartado, el dinamismo creador de patología sádica es traducido, según el caso, de modos múltiples pero coherentes a la psiquis de la estética individual del artista.

No obstante es de detalle, incluso, que en estas obras ensayadas la temática no muestre especialmente la representación de la penetración como tema principal sino que en la mayoría de los casos, la corporalidad del sujeto -que ejerce el acto sádico- esta ausente o es ambigua.

Y esto tiene su origen en que la expresión sádica actual ya no consiste en la persecución estética de subrayar el placer peligroso y perverso mediante una acción desproporcionada como se observaba en el Arte de los sesenta o setenta, sino que, la tendencia sádica, en especial la de algunos artistas, vive en clave "introspectiva" o sea en la psicologización de un síntoma de alienación sexual llevado a mito particular. De manera que la revelación intelectual de la interioridad violenta sobre la sexualidad es considerada más como valor artístico, que como la exposición de lo erótico en sí mismo.

Por otra parte, el elemento sádico introducido en la expresión artística actual se sitúa en la selección con que se cuantifica la eficacia hacia una fuerza vital dentro de una determinada modalidad sexual. Pero, esto no debe ser entendido de modo inmediato como el establecimiento de una identidad sexual o el renacimiento contrastado de tal subjetividad, sino que se considera que la capacidad de escoger el elemento sádico para una repre-

sentación artística proviene de la actitud personal que mantiene cierta distancia con la sexualidad real, para adoptar o acceder a un sentido de compensación fantástica tras un cúmulo de decepciones causadas por el desquiciamiento y las mutaciones sociales y personales.

Hasta aquí, principalmente se ha observado la diversidad en evaluación de las tendencias artísticas que formulan fantasías sádicas, pero por otra parte también se hace necesario distinguir los conceptos que hayan podido sobrevenir hasta ahora con el detalle de la "Impresión Pornográfica", debido a que en algunos casos, bastante frecuentes por cierto, la utilización pornográfica ha servido consecuentemente a las visiones sádicas y viceversa, pero ambas no son la misma cosa.

La obsesión con el sexo que las sociedades de la post-revolución sexual han experimentado o están experimentando, ha asegurado una amplia difusión de dicha palabra (pornografía), pero frecuentemente con uso falsificado.

Se ha referido en el capítulo anterior (ver 2.1.1.8.) que desde la época victoriana, la palabra "pornografía" ha venido circulando de forma escrupulosa, y aún hoy inspira en su significado vulgar el resultado de reacciones emocionales e irracionales en consecuencia de una falsa prudencia moral.

Así es que a lo largo de la Historia y hasta aquí, un gran número de pinturas, esculturas, novelas y poemas han sido etiquetadas de forma pornográfica por gente cuyos prejuicios ha limitado sus habilidades para apreciar una obra erótica de forma "estética". Para este tipo de lectura, "pornografía", son todos los asuntos o materiales que exhiben o visualmente representan personas o animales -preformando- la actividad sexual, sea ésta normal o anormal.

Según la definición del diccionario español (nota 102) "pornografía" tiene el siguiente significado: "Generalmente de escaso valor artístico, que tiene como objetivo a excitación sexual del que las contempla, mostrando de forma realista todo lo relacionado con el sexo". Así se interpreta que el realismo sexual que considera a éste como objeto carece prácticamente de cualquier valor artístico.

No obstante, se ha de reconocer que existen ciertas excepciones que sí comportan un valor estético, sea como ejemplo la "instalación" expuesta en el stand de la Galería Postpot en la Edición de Arco 92. (lámina 180).

Siguiendo en la definición de pornografía, curiosamente el diccionario inglés la traduce como : "la expresión o sugestión de sujetos obscenos o anti-castos en Literatura o Arte (nota 103). Una definición que igualmente depende de la significación exacta de "obsceno", y ésta, según el mismo diccionario es, "aquello ofensivo contra la modestia y decencia; lascivo, indecente".

En la misma línea el concepto actual de Asia, sean China y Japón, la etimología de la palabra temática está en relación a la "descripción de la conducta de las prostitutas", de ahí que cualquier consideración al respecto tenga "la esencia del desprecio y la discriminación". Esto en realidad no es otra cosa que el resultado de los postulados confucionistas aplicados al contexto y que implican, de un modo considerable, la definición femenina en relación a la actividad del prostíbulo.

Por otra parte y tras todas estas reflexiones, se ha buscado igualmente una definición de la "pornografía" que obtuviera la característica global y significativa válida para la presente investigación, encontrando en las palabras de Peter Webb la más ajustada al efecto: "La repre-

sentación, sin justificación estética o sociológica, de actos sexuales con una intensidad intrusa, que ofende el estándar de decencia ordinariamente aceptado." (Nota 104)

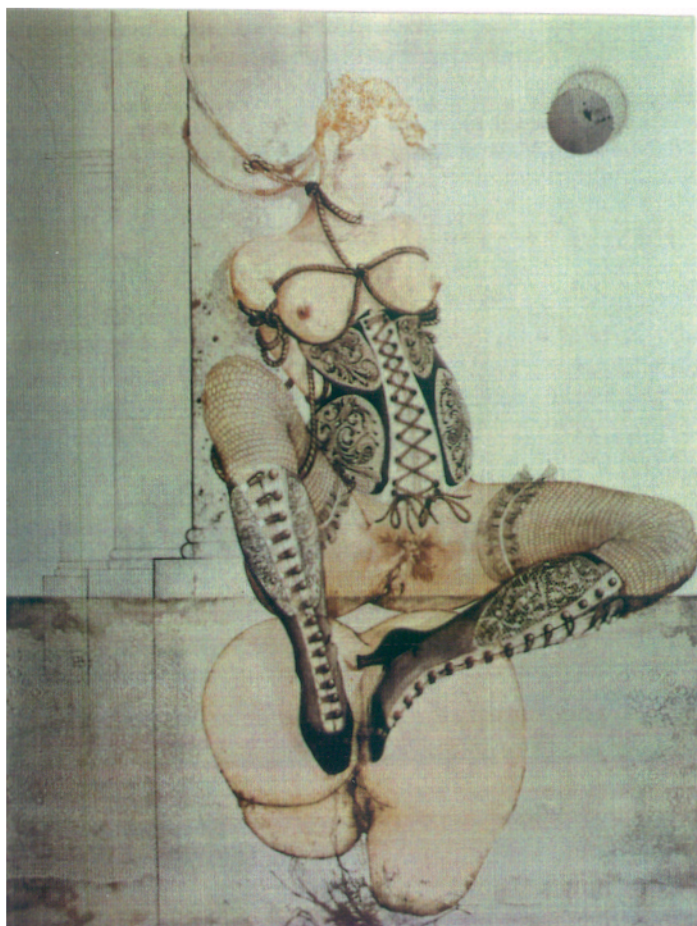
Igualmente él mismo aprueba la necesidad de ampliar el sentido de "estándar" y la posibilidad de profundizar en "la justificación estética y sociológica".

Considerando que el sentido de "estándar" o digase "norma" varía según la genealogía de educación, visión del mundo, etc., cabría un amplio abanico de interpretar "impresiones pornográficas" o no. Pero en lo referente a "la justificación estética", sólo cabe la configuración creativa de carácter personalizante. Todos estos rasgos señalan, en cierto modo, la visión metodológica para apoyar la distinción entre la evaluación artística y el modo pornográfico, dentro de la actual libertad de expresión.

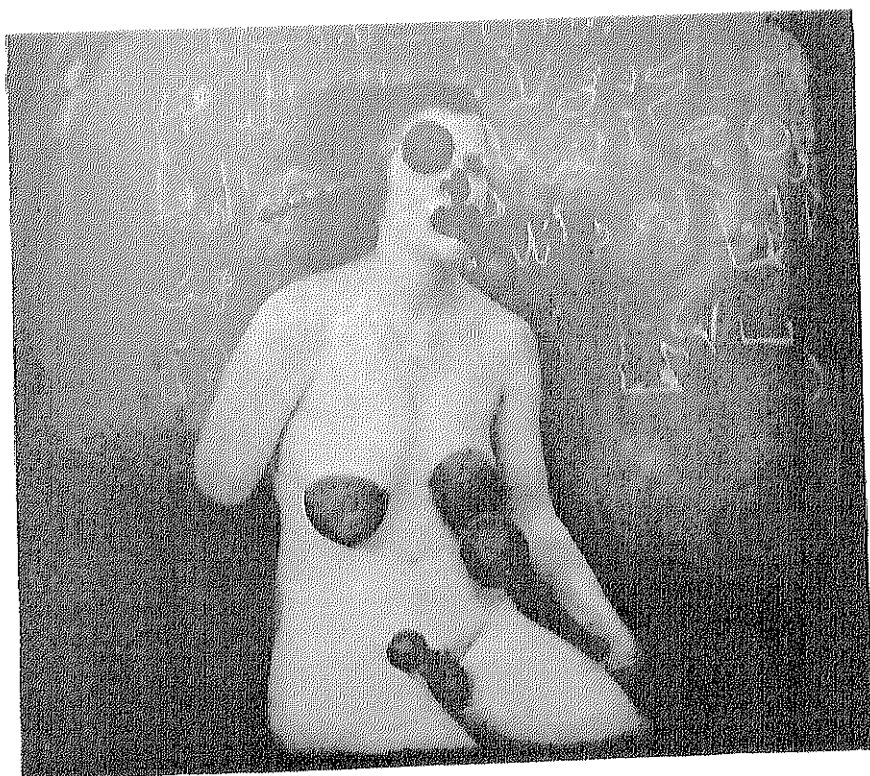
Es por lo que volviendo al tema de la presente investigación, la estética erótica, aún cuando sea de tendencias sádicas como la estudiada en párrafos anteriores, se ha de considerar elemento vital y emocional, personalizante de una determinada modalidad sexual, que nada tiene que ver con la interpretación peyorativa de la pornografía. Por el contrario, la estética erótica, es el reflejo configurado del psiquismo personal en torno a la sexualidad derivado de la función de la capacidad intelectual del humano.

En cualquier caso y tras estas observaciones se pretende dejar bien clara la diferencia entre la "pornografía", tal y como se entiende y el producto estético derivado de lo erótico, pues no se debe confundir y englobar toda manifestación sexual dentro del mismo significado.

→ 168. Jean M. Poumeyrol:
La Femme a la Colonne,
1969.



← 169. Carlos Mensa: El Placer.



1170. Joel P. Witkin: The collector of Fluids, 1982.



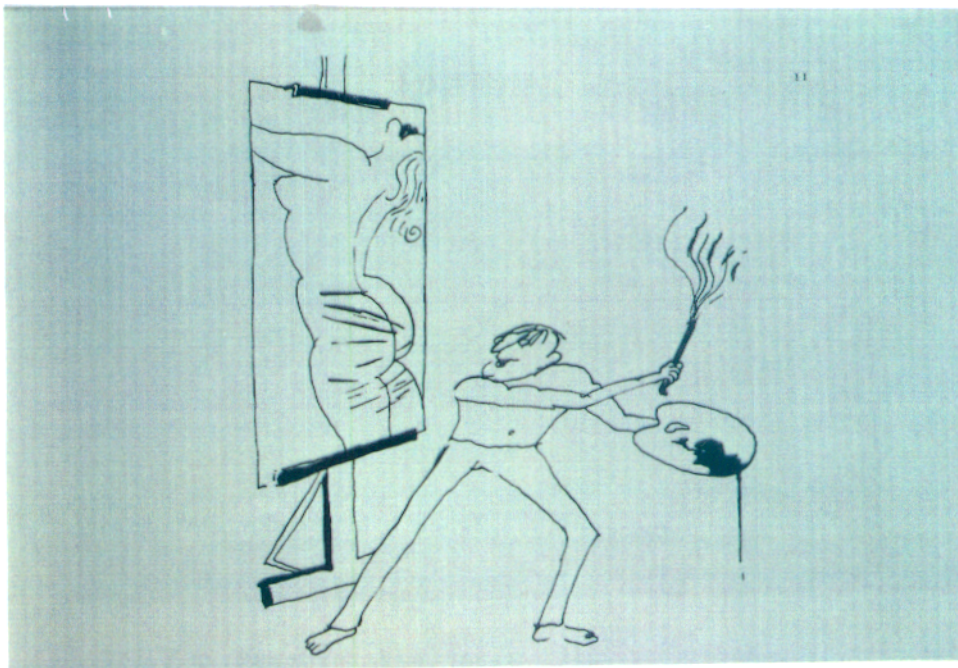
→ 171. Z. Baronlat: sin titulo, 1987.

→ 172. Cindy Sherman:
sin título, 1985.



→ 173. Arnulf Rainer:
Red Slave-Wealed back,
1976.

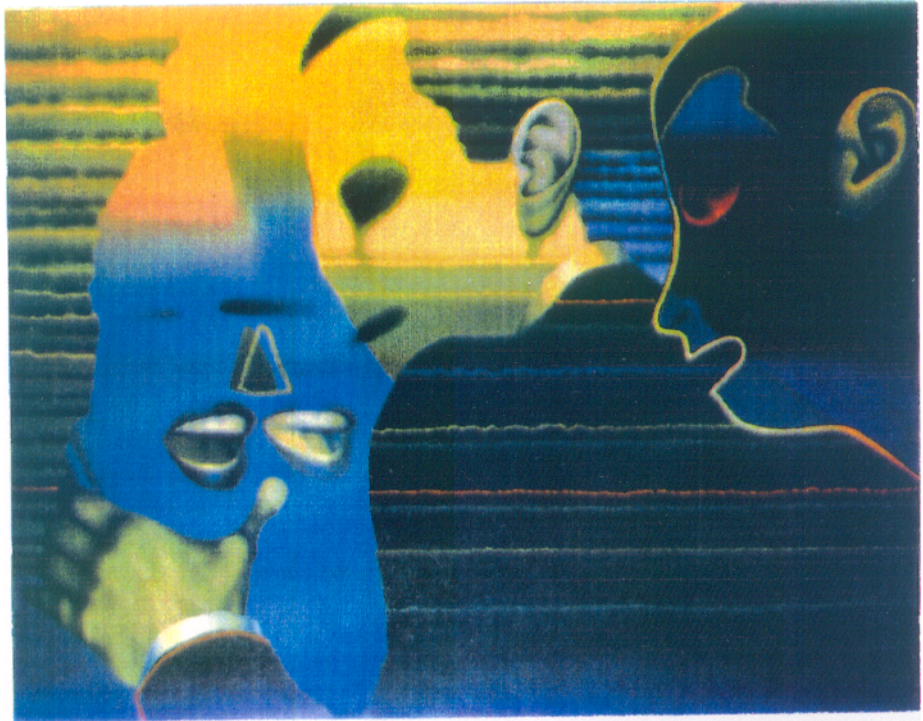




↑ 174. Tomi Ungerer: Caricatura de
'Testamento', 1985.



75. Walter Dahn & Jiri G. Dokoupi
; sin titulo, 1985.

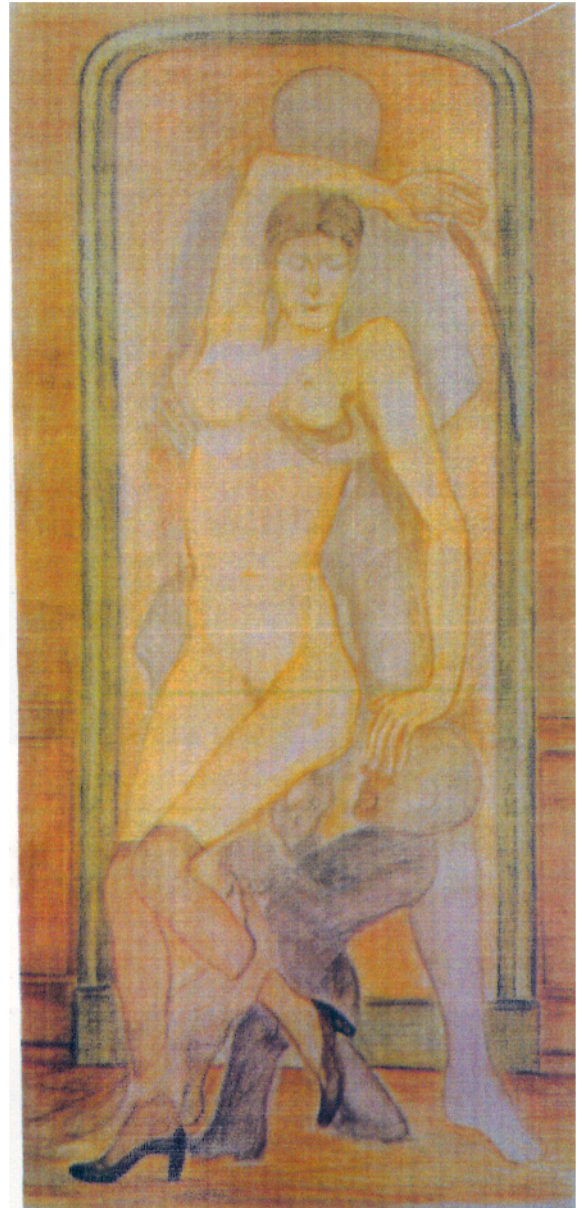


↑ 176. Paschke: Violencia, 1980.



↑ 177. David Salle: Epauletts for Walt Ruhn, 1984.

→ 178. Pierre Klossowski:
Roberte ce soir, 1984.



← 179. Komer & Melamid:
Trenta años antes, 1983.



↑ ↓ 180. Instalación de la Galería
Pos-pot en Arco'92, Madrid.



3.4.2.6. OTRAS MODALIDADES

Evidentemente, hasta ahora, se han tratado los grupos o modalidades de la estética erótica representantes de tendencias bastante generalizadas, pero lo que se cuestiona desde distintos ángulos y desde diferentes intereses artísticos conlleva al surgimiento de gran variedad de corpúsculos interpretativos.

Es por lo que no se puede negar la existencia de otras modalidades de la estética erótica en el Arte Actual que caminan paralelas o accesorias a las modalidades ya descritas en los apartados anteriores. Aquí corresponde estudiar tales modalidades alternativas en el propósito de completar y ampliar el horizonte ya marcado de la Estética Erótica. Para tal efecto se ha recurrido a clasificar en cuatro subgrupos el apartado, concentrando la atención en las siguientes sensibilidades creativas: abstracción metafórica, primitivismo, compromisos políticos y corporeismo testimonial.

I. ABSTRACCIÓN METAFÓRICA

De cierta manera, la esencia de la estética erótica corresponde a la expresión de la energía vital humana, siendo la mayoría de los artistas los que a través de este impulso transcendente dedican en sus configuraciones referencias eróticas. Consecuentemente sus emociones vitales no son restringidas por una obediencia al producto visual de la realidad, sino que narran a menudo su pureza expresiva. Karsten Harries, investigador y escritor sobre Arte Moderno expone: "El Arte Abstracto no excluye la relación entre el Arte y la Naturaleza sino al contrario, ha fortalecido tal relación en nuestro tiempo.", "... el Arte Abstracto remueve la cutícula de la naturaleza, pero no sus preceptos." (Nota 105)

Si se planteara una visión, más heurística que ortodoxa, de la estética erótica en la metodología abstracta, en líneas generales, sería: una visión que responde a una necesidad de entender las preocupaciones formales y cromáticas con cierta base técnica (derivada generalmente del proceso artístico anterior de los pintores), sin que por ello se niege la posibilidad de involucrar las emociones vitales de los artistas respecto al dinamismo sexual y a las "metafísicas" eróticas.

En este sentido, la interpretación de "la estética erótica abstracta" es concerniente al término "Expresionismo abstracto"; un mundo que permitió la coexistencia de caracteres y características muy diferentes desde la particular intensidad que el Arte generó mediado nuestro siglo.

Pero, igualmente se ha de reconocer, que la ideología empleada para cuantificar las emociones libidinosas no se fundamenta en el invento personal, sino en el genio humano que exige su extroversión.

Trás la breve reflexión del lenguaje abstracto, debido a su amplitud, este también se sitúa con la metáfora erótica, aún cuando a veces sea difícil identificarlo, a continuación, por lo tanto, se tratarán ejemplos que ilustren tales preceptos.

En cualquier caso, se ha de enfocar, como introducción hacia la manifestación de la estética erótica abstracta de los ochenta, la calidad y originalidad de las obras de, De Kooning, Robert Motherwell y Sam Francis artistas que son personajes pertenecientes a la "primera generación" de la pintura abstracta norteamericana y que durante los años sesenta realizan sus mejores obras.

Dentro del "Expresionismo abstracto", De Kooning desarrolla una gran serie basado en la sexualidad femenina, quedando como su obra "más erótica", y eso que emplea técnicas automatistas de composición, de color y pinceladas. El resultado de sus ambiciones, tanto técnicas como emocionales, consigue implantar un volumen dinámico plenamente perceptible por los sentidos dentro del marco convencional del lienzo. "Woman, Sag Harbor" de 1964, muestra buena parte de la tensión inherente al impulso sexual de De Kooning, que proviene de la naturaleza irresulta de las relaciones entre la instantaneidad autobiográfica y la carne ocultada dentro de la materia pictórica. Así deja que la abstracción invada al ícono erótico, y que el ícono erótico absorba la abstracción.

La estética erótica de De Kooning, por lo tanto, está repleta de pinturas entregadas a la exhibición del chorreteado, embadurnado así mismo por continuos movimientos somáticos del artista. (lámina 183).

Del mismo modo la metáfora libidinosa de Roberte Motherwell consiste en el término de una dialéctica psicológica entre la consciencia (control del efecto cromá-

tico y formal con su correspondiente característica matemática) y el inconsciente (exploración del impulso dinámico), cargados ambos de asociaciones particulares.

En su obra titulada "The figure 4 on an Elegy" de 1960, se configura una gran mancha negra de carácter agresivo, que evoca fantásticamente el espacio. Igualmente la chorrea roja causada por la pincelada dinámica insinúa la sensación del esperma, que proviene de un aparente falo también rojo. (lámina 181).

Naturalmente, tales traducciones de los vocablos abstractos no están inspirados exclusivamente por una asociación imaginaria sobre las idiosincrasias plásticas sino también por una sensibilidad fisiológica.

Por otra parte, comparada con la noción de automatismo erótico y somático de Mortherwell y De Kooning, la obra de Sam Francis carece de ambición y espontaneidad respecto a la identidad sexual propia. No obstante, su expresión, que trae la forma orgánica y biológica íntegra "un ritmo sensual y romántico".

Francis recibe su intuición vital desde una regla espacial y cosmológica de la naturaleza, en donde el elemento erótico queda separado de la corporalidad humana y se convierte en parte de la esencia inmortal del universo. (lámina 182).

De cualquier manera, la relación entre "lo erótico" y "el expresionismo abstracto" es tratada en estos artistas, como un experimento de sensación hacia una armonía inmaterial, que daba a entender que veían sus propias identidades dentro de un proceso de huida de las penosas realidades de la vida. Recuerdese que los años de entreguerras se caracterizaron precisamente por la desilusión de lo real.

Así en estos ejemplos precursores el sentimiento erótico ha podido ser la ambigüedad de la belleza situada en la comodidad de un mundo "no real".

Es ahora, al llegar a la época que intenta vertebrar el vacío dejado por los "ismos" vanguardistas y que pretende pulsar una afirmación ecléctica, cuando la sensibilidad sobre la estética erótica abstracta se enfrenta a la disolución de sus discursos artísticos globales, sea el "Expresionismo abstracto". No obstante y a pesar del deslucimiento temporal de la expresión abstracta del modernismo americano, son muchos los artistas que fuera ya del "American Art" han llevado un deslumbramiento de la abstracción de modo "apropiativo" como ocurre con otros conceptos pictóricos tradicionales.

Sus metodologías metafóricas sobre la temática, de una condición prolífera, son sostenidas por la desaparición de la homogeneidad de la ideología y de la óptica de la vida. La mayoría de ellos cultiva emociones subjetivas de nuevas mitologías post-modernas apropiándose del vitalismo heroico de lo moderno.

Desde luego los ejemplos de estética erótica abstracta son amplios, aunque hay que reconocer, ante todo, que no existe un movimiento, ni comunidad que se proclame a sí mismo como lo que se trata en este apartado. No obstante, se ha de considerar también que sencillamente son una realidad y que para su análisis, se ha de tener el valor de entregarse a las primeras impresiones perceptivas, esto es, a la sensación erótica que puedan causar.

Entre las obras más significativas del presente ámbito, se encontraría como primer ejemplo, la expresión agresiva, animal y sexual de Lumen como portavoz del "Expresionismo erótico abstracto" en el Arte alemán actual. Su obra titulada "Aquarius" (lámina 184) muestra una

aglomeración de fantasmas furiosos disueltos en formas abstractas y automatistas. Las minuciosas pinceladas casi cargadas de nervios, el carácter alienado de la composición y las combinaciones cromáticas intensas y dramáticas, componen cierta conmoción pictórica envuelta en un derretimiento entre lo rítmico y la pasión erótica deformada y deformante.

Los rasgos decadentes de Lumen, por otra parte, no se sitúan muy lejos del espíritu del expresionismo alemán de principios de siglo, debido a la correspondencia existente en el concepto artístico de poner de relieve los contrastes de la mística humana, la profundidad intimista, lo espiritual, lo conceptual, etc.

Esta convergencia vital de la personalidad con la tradición estética alemana se debe principalmente a una actitud aún modernista que intenta implorar la propia cultura del ambiente de preguerra -estética nacionalista-, considerando la propia existencia alienada por elementos externos.

Otra obra actual que muestra la pincelada inquieta, pero hace contraste con elemento agresivo y salvaje de Lumen, es la relativa a la abstracción metafórica de las formas eróticas del artista canadiense Alex Cameron. En su lienzo titulado "Rubi Rouge" (lámina 185); objetos de carácter microorgánico flotan con vibración en el amplio espacio pictórico que provoca una sensación inherente a los ritmos biológicos de marcada orientación procreativa.

Se considera que tales símbolos de la "riqueza" de la naturaleza son un producto integrado también a otros niveles psicológicos y somáticos, entre los que se encontraría el amor y la afectividad. Es interesante observar la diferencia del grado de tensión erótica entre las obras de Lumen y Cameron, entre la cultura alemana introspectiva y la cultura internacionalizada pansexualista.

En otra esfera se mueve, la ambiciosa implantación de un volumen dinámico en la metaforización libidinosa, semejante al expresionismo abstracto americano, ámbito en el que se halla la obra actual de Kazuo Shiraga, representante significativo del Arte abstracto de la postguerra en Japón.

Su serie de "Acción Painting", a pesar de su marcado enlace con lo norteamericano, incorpora obviamente una estética propia derivada de la tradición oriental, sobre todo en lo relativo a la composición condensada; agilidad y fuerza en la pincelada a modo de la caligrafía japonesa y un carácter cromático vigoroso, de colores poco saturados.

La pintura de Shiraga como es "Madò" (Tentación), (lámina 130, alienta de forma descriptiva una sensación de "espíritu vital" palpable, bastante mayor por cierto que las sugeridas en De Kooning y Motherwell, en gran parte porque aquí hay una mayor apariencia de caos e intensidad sádica en la superficie.

En cualquier caso adquiere la ejecución un aspecto de ritual, pero no en términos de modo alguno religioso, sino en términos metafísicos, o dicho de otra manera, la expresión enérgica de la tentación erótica.

En cierto modo, el valor estético de la creación de Shiraga requiere la visión del eclecticismo y el regionalismo, aspectos rechazados en las corrientes modernistas sistemáticamente. Lo cierto es que la convergencia del proceso automatista con el universo caligráfico oriental en la obra de este pintor adquiere la relevancia debido a la consecución que plasma la unificación del dinamismo abstracto y la emoción privatizada.

Por otra parte, si la expresión abstracta de Shiraga indica el problema desde un enfoque "extrovertido" como autoreflexión libídine, ahora se ve otra vertiente en la obra de Kasturo Yoshida, pintor también de origen japonés que despliega en su serie "Syokutai" (Masa táctil) (lámina 187), grandes masas de forma erótica pero de un modo "introvertido".

Le preocupa abstraer una dimensión adherente y orgánica de la sensualidad y para ello utiliza una configuración de masas de carne bajo la técnica del puntillismo monocromático (grafito). La abstracción pseudo-erótica de Yoshida no es evidentemente un reflejo de la exaltación emocional del impulso sexual como se observa en Motherwell o Shiraga, sino más bien, coincide con una reaparición de la sensación física; M. Chiba escribe en el catálogo de Yoshida, "..., el hombre se contuerce para extender con fuerza el cuerpo femenino (órgano sexual). Esto revela como un abismo el hombre que intenta introducirse así mismo dentro del cuerpo (interior del útero). Aunque ya en la vida, una vez nacido, nunca se puede regresar al útero, quizá algún hombre tenga la fantasía de tal retorno a través de la actividad sexual". (Nota 106)

Consecuentemente la estética erótica de Yoshida no sólo consiste en el establecimiento de cierta analogía entre el proceso físico de la creación y una fijación sensible del acto sexual, sino también de una ambivalencia común entre el tacto y la visión de ambas relaciones.

Todos estos análisis sobre obras abstractas que involucran ciertas asociaciones psíquicas, táctiles y visuales con una certera diseminación sexual o libidínosa, redefinen una determinada categoría de estética erótica en los parámetros y condiciones post-modernistas. Negar este diagnóstico sería un intento infructuoso de mantener la "mitología" ortodoxa del Modernismo.

Hoy en día el esteticismo sobre el erotismo humano no siempre se detecta ni se asume en la cuestión corporal o matérica sino que, algunos artistas lo proyectan silenciosamente en una "sensación " configurada y captada por el poder de los sentidos.

El vocablo erótico en el Arte abstracto, como se ha observado se vive en la posibilidad infinita de sus términos y métodos de expresión, a pesar de que ciertos sectarismos teóricos intenten sofocar la heterogeneidad coexistente en la actualidad.

Pero todo esto, tampoco quiere significar que la orientación de la sexualidad humana en la socio-cultura actual se sitúe en el único sentido artístico, sino que, la vida interior exige más una privatización anímica que incluye las experiencias amatorias.

II. RETORNO A LO PRIMITIVO

Ciertamente hay algunos artistas actuales que están dotados de una capacidad, procurada por la imaginación, capaz de tranquilizar y hacer inofensivas a las propias naturalezas instintivas debido a una asimilación de la expresión primitiva, a un regusto por el vitalismo simbólico de la sexualidad humana prehistórica.

Aún es más curioso que una vida y sensualidad urbana coherente al ritmo trepidante actual, fomenten cierta necesidad de afirmación vital y que para ello se recurra a lo primitivo como una sustitución para recuperar el Paraíso perdido de la sexualidad.

En toda cultura arcaica los pueblos han humanizado y sexualizado sus universos para "proyectar" sus emociones y actividades hacia los poderes espirituales considerados, pensando controlar la naturaleza.

Un interés básico de la mayoría de las religiones ha sido la promoción ritual de la fertilidad en la humanidad y su suministro nutritivo. La magia sexual ha sido igualmente empleada como una defensa contra fuerzas malignas. Una subyugación de lo débil por lo fuerte involucra frecuentemente una connotación sexual derivada en agresividad dentro de las manifestaciones culturales.

La sexualidad penetra en las creencias y ritos producto del mito del ciclo humano; fecundación, nacimiento, maduración, casamiento, muerte y esperanzas por una vida después o renacimiento. De manera que en el Arte de las culturas arcaicas la sexualidad ocupa una posición dentro de las temáticas al uso de expresiones trascendentes.

Sin duda, la originalidad de tales expresiones (arcaicas) no podría darse en una sociedad esencialmente transformadora como la actual; no obstante la expresión primitivizada se ha posibilitado en ciertos artistas de hoy como sustituto del mito, así se observa de modo importante una revaluación de los modos ejectives de la estética erótica primitiva en obras recientes.

Con esta visión se emparenta entonces el grafismo arcaico de los personajes sexuados de A. R. Penck, las regresiones casi totales a las técnicas primarias de García Sevilla, y el cultivo del mito personal ligado al eros y la muerte de N. Longobarbi.

Así, Penck proyecta en la obra "Ohne titel" (Sin título) (lámina 188) una marca masculina extremadamente simbolizada, gracias al contorno grueso y rojo utilizado. Una sencillez en síntesis y un vitalismo fulgurante que sintoniza con las figuras que fueron de culto en la cultura Británica del siglo II a. de C. (Lámina 189).

Tal primitivismo del objeto sexuado propicia cierta regresión a la procedencia de lo erótico, al quedar liberado de las ataduras de la "ola de sexualidad" de la sociedad actual (una sexualidad reprimida o inmadura y sobre compensada) por un lado y al consagrar el erotismo en primera instancia por otro.

Otra obra de Penck titulada "Tskrie VI" (lámina 192) se coloca igualmente en la línea de "expresión primitiva", siendo aquí la mujer más la protagonista: el lienzo muestra una colectividad pacífica, que se aproxima al ambiente matriarcal, debido a la efusión de la cabeza femenina. Se trata de una imagen en que las características tanto humanas como animales vienen a expresar una emoción vital (y prehistórica) basada en la conexión casual entre los impulsos eróticos y el misterio de la fertilidad.

Prosiguiendo la investigación, a continuación se referirá a la serie "Paraiso" del artista español, García Sevilla (lámina 190) en la que se indica una apropiación peculiar de la estilización arcaica, ligada a lo que algunos críticos denominan la vertiente "expresionista-romántica".

En la obra, las figuras humanas aparecen con las manos atadas, insinuando una metáfora sádico-fetichista debido a los otros componentes contextualizados que se representan. Son cuerpos tiesos e inhábiles y coinciden, en gran medida, con el detalle de la iconografía erótica, llamada "Dilikai" de Micronesia (lámina 191) que suele presentar en sus estatuas al desnudo femenino con las piernas abiertas exhibiendo la vulva, símbolo de la prostitución sacralizada.

En lo referente a la imagen plasmada por Longobarbi, igualmente se remite al carácter ritual de la sexualidad primitiva; el misterio de la sexualidad humana está en

que ésta es la expresión de la vida y de la muerte, el dinamismo vital que asegura el espíritu de conciliación entre ambos y que es común, por otra parte, a la búsqueda del culto de ciertas leyes naturales al modo arcaico. Su obra titulada "Sin título" (1986) (lámina 193) evoca la frase sugerente de M. Oraïson: "Extraña sexualidad esta que es la encrucijada existencial de la conciencia de sí mismo en relación con los otros, del ser y del tiempo, de la vida y de la muerte". (Nota 107)

Los dibujos expresionistas de Longobarbi que aparecen descuidados en su ejecución son un producto del enlace eficaz entre lo primitivo y la corporalidad, alojado en los entresijos entre el retorno a la naturaleza y la sensibilidad plural del tiempo actual.

Como se habrá observado en los ejemplos que representa esta tendencia, es de consideración afirmar que la estética erótica actual proclive en su expresión al retorno primitivo resulta procedente de una convergencia ideológica y antropológica del vitalismo artístico, concordancia basada tanto en la realidad de las mitologías individuales como en el naturismo sexual de las culturas prehistóricas. Es una necesidad de reencontrar "una identidad romántica" fundamentada en las referencias, frente a la fuerte crisis de la desligadura modernista. Revierte cierta añoranza hacia la energía psíquica y corporal que tiende a recomponer la esencia primaria del humano, actualmente desplazada del rendimiento exigido y sistemático de la sociedad.

La situación es dada, además, en el contexto del propio romanticismo subjetivo sobre la sexualidad humana que prima las metodologías individuales por encima de la norma de un lenguaje estético común.

III. CRITERIOS SOCIO-POLÍTICOS

No sería la primera vez que se hace subrayar la capacidad pictórica de producir signos y simbología de la semiótica connotativa y de dinamizar el texto aglomerado de la imagen con la visión psíquica de lo público, dando la posibilidad de polemizar en simultaneidad la representación sexual y la realidad socio-política.

Las primeras manifestaciones de este tipo se sitúan a lo que se ha dado en llamar el "realismo social" de los períodos de entreguerras. La sexualidad ligada a la expresión crítica fue en esos momentos un Arte erótico testimonial, centrado en la selección temática, dado que en él el problema de los contextos era lo importante. Se recordarán las escenas eróticas y desgarradoras de las prostitutas plasmadas por G. Grosz, posteriormente las calaveradas sexuales en relación a la revolución sexual propuestas en la obra de Amarol o los comics de la superhéroe y sensual Barbarella, etc.

En los setenta, el simple testimonio del realismo social de la sexualidad ya no basta para desvelar cualidades temáticas, debido principalmente a la producción de información manipulada de los "medios". De manera que se ha producido un neo-dada que se procura en la sátira sexual y cuyo rasgo último y amargo es lo sociológico y político.

Para dar unos ejemplos baste citar la serie "Todgebär-machine" (Máquina del parto muerto) del artista sueco H.R. Giger (lámina 194) o el "Schocker pop" (Pop chocante) que se enfrenta a lo estético del erotismo humano de Brigid Polk, Robert Stanley o Ulf Rahmberg.

Lo escandaloso de los "realismos sociales" en las manifestaciones eróticas de los sesenta y primeros de los setenta responde aparentemente al caos político o "porno-política" y una admiración hacia la pansexualidad.

Sin embargo, S. Marchan Fiz subraya que en esta sátira sexual neodadaísta se desvelan unas perspectivas críticas: "La confrontación de la sociedad del capitalismo tardío con sus cosas preferidas y amadas: poder, sexo, crimen, guerra, pornografía, el horror, etc.

..., alcanzan la fase crítica en el momento en que todas las citadas virtudes, en especial el sexo y el sadismo, empiezan a considerarse lógicas de un sistema social concreto que sólo conoce el instinto egoísta y de iniciativa privada en todos los aspectos de la vida y, sobre todo, en las relaciones de producción." (Nota 108)

Pero llegada la década de los ochenta, el carácter apolítico o de desencanto provoca el enlace representativo y representable del carácter escandaloso del pansexualismo y el énfasis autoritario del capitalismo. El inicio de la discusión mediante el texto sexual, los mecanismos económicos y sociales, el mundo de la mercancía y la degradación política ha provocado diversas versiones de los nuevos realismos críticos que no esconden cierto trasfondo nihilista o una estrategia de "pastiche", aparentemente pacífica e incluso a veces oportunista, constituyendo un amplio abanico de metodologías y talentos artísticos.

La expresión "oposición" usada como figura del realismo crítico de los sesenta y setenta se transforma en "eclecticismo", en el sentido de que las fuerzas contradictorias socio-políticas detienen la realidad ejemplarizada.

A continuación entre las significativas modalidades y contenidos de lo erótico con un testimonio de realismo social actual, merecen mención especial las obras de Leonid Purygin, Kirth Hering, Leonid Lamm y Aeboiromoura, como los mejores reflejos connotativos del tema.

En primer lugar, el pastiche crítico del artista ruso, Leonid Purygin revela su aseveración sobre el comunismo vivido, vease su obra "Recolección de Comisarios" (lámina 195). El tratamiento naif-surrealista plasma un desnudo femenino, delgado pero con pechos inflados, acostado encima de una cama y fija su mirada, de modo sorprendente, en los plurales preservativos que con los rostros de los "comisarios políticos" flotan en el aire del cielo de la noche.

Este texto impactante y fantástico del erotismo convive simultáneamente con el lenguaje crítico-social: la mujer tentativa que desea un embarazo, metaforiza al pueblo ruso, que ansía producir nuevas ideologías y libertades, al contrario los preservativos recoleccionados insinúan la realidad de que los comisarios políticos comunistas intentan preservar la ortodoxia política del partido frente a las tendencias liberadoras del público. Además, la sangre de la virginidad manchada, en uno de los preservativos narra irónicamente esta exigencia ortodoxa que fastidia al espíritu del pueblo ya una vez perdida la inocencia. Aquí la sexualidad femenina es considerada en virtud de su capacidad procreativa, más concisamente ideológica y posibilitadora de nueva vida.

Igualmente los símbolos concisos que Hering plasma en la serie "Sin título" (1986) presenta una visión de la situación socio-política norteamericana que contrasta con la obra recientemente analizada de Purygin. (lámina 196).

Se trata de una admiración aparente del vitalismo de la mujer embarazada, que alcanza contextualmente relevancia dentro de la prioridad ideológica económica, entendida en el sentido productivo. Así justifica un elemento crónico de la competitividad (la producción) en el mundo de la mercancía norteamericana.

Aquí el empleo de la energía procreativa basada en la sexualidad humana para connotar el régimen económico-político implica cierta contradicción intencionada frente a la restricción de la manifestación sexual reclamada por el clima de conservadurismo de la era Reagan.

Otra expresión de "pastiche" que retrata la invasión capitalista y que en este caso deriva del "Pop" se identifica en el lenguaje de apropiación pronunciado por el artista también ruso, Leonid Lamm.

En su obra desconcertante y realista, a modo de cartel, y que la titula "Gorby y Madonna" (lámina 197) se describe al famoso personaje ruso, símbolo de la política y economía de su país, caracterizado en el papel de Adán, que se acerca de modo satisfecho al otro personaje derivado del consumo capitalista y símbolo además de la sensualidad, esto es, Eva, para recibir una manzana tentadora.

La metodología de este contenido satírico involucra hábilmente algunas alegorías técnicas: el orden económico, la sexualidad promiscua, el advenimiento consumista, etc.

La pantalla sexual, en creciente tolerancia y abierta al espectáculo es un viejo truco que se utiliza para distraer la atención de problemas políticos y económicos de mayor entidad. Coordinado esto con la erotización de la sociedad, sólo hay que esperar que sirva como propa-

ganda del consumismo de toda clase de bienes ostentosos. De manera que la moda, sea el sistema de libre cambio, tiene en la erotización social uno de sus más eficaces aliados.

Lamm, no obstante, intenta cuestionar la verdad aparente del ofrecimiento que propone la consistencia del poder capitalista y que se enmascara al mismo tiempo detrás de la manipulación de la sexualidad.

Y ciertamente la sexualidad como consumo y distracción del sistema económico capitalista, hoy día, se ha extendido casi por todo el orbe. Otro ejemplo sería el artista argentino Aeboiromoura y su obra titulada "Atracción Fatal" (lámina 198) en la que representa una rendición definitiva y vital ante la homogeneidad del gusto público actual, siempre manipulado por la moda provocada artificialmente de la mercancía masiva: hombres desnudos abrazan locamente apasionados botellas de coca-cola como si se trataran de mujeres eróticamente devoradoras. Aquí la sexualidad y el consumo son el lenguaje fácilmente identificable, y el título de la obra pleno de indicación.

Este modo cómicamente satírico de Aeboiromoura reclama "la muerte de la subjetividad" en la sociedad que impera "la masa"; ahora corresponde a la época en la que el capitalismo sintetizado reorganiza al humano, a través del autoritarismo burocrático económico y político, creando individuos asépticos que se guían mas que nunca por las consignas emergentes. Así es que en general el sujeto y sus particularidades, sea también la sexualidad, tiende a diluirse en el conjunto de la masa.

Hasta aquí se han anotado algunas percepciones de la manifestación erótica cuyo contexto se instala en la visión socio-crítica, que indican el grado de su desarro-

llo, ahora bien para comprender mejor su significación es preciso atender la relación que pueda existir entre el objeto erótico y los otros objetos y contexto que le acompañen.

En efecto adolece de cierta descontextualización del erotismo humano y no tiene lugar sólo a nivel del vocablo estratégico, como ya lo hacía el "Pop", sino a nivel de contenido, tras lenguajes codificados y de dominio público.

De tal manera que las nuevas versiones de la manifestación crítica que utiliza la sexualidad comparece no sólo sintácticamente a este efecto, separando el lenguaje erótico de sus contextos habituales, sino también en la dimensión semántica de contradicción que vive la realidad social contemporánea.

Igualmente, la incorporación de la imagen popular, de coca-cola, Madonna o los preservativos aprovecha oportunamente lo connotativo de su entidad en la "sociedad masas" para la eficacia comunicativa, que se une a lenguaje erótico imponiéndole su "cache".

El hecho es, al fin, que el contenido crónico del lenguaje erótico actual se vuelve introvertido e impotente ideológicamente y ésta pérdida ha consistido en el abandono del concepto y perspectiva activa de la propia estética erótica, imputable en cierto sentido al escepticismo post-moderno, en el que la evaluación cultural no se halla en el "progreso" ni en la "originalidad" sino en la "consciencia colectiva".

IV. CORPOREISMO TESTIMONIAL

La última atención que se lleva al discurso sobre las modalidades de la estética erótica dentro de las manifestaciones artísticas actuales, estará centrada en este subtítulo que abarca aquella reflexión cuando adquiere una dimensión filosófica ante la realidad humana de lo sexual.

En el nivel de lo que continuaría llamándose en Arte el "realismo corporal", es evidente que una expresión actual del corporeismo testimonial se desarrollaría a modo de la persecución de la existencia sexuada donde pudiera considerarse así mismo la forma de la naturaleza erótica.

La preocupación por la vigencia del cuerpo biológico no siempre se queda en el ámbito de los instintos sino que accede racionalmente a los niveles de una concepción personalista de lo erótico a medida que la sexualidad es considerada dentro de la antropología integral.

Ya es bien reconocido que el condicionamiento contemporáneo entre el corporeismo y la naturaleza erótica fue inaugurado, en el ámbito pictórico, por el realismo del siglo XIX, no obstante, se ha de afirmar que preocupados por el tema del ser y el problema de la existencia humana, no lanzaron su sensibilidad por esa apertura existencial para dar caza a la noción de sexualidad en el realismo artístico.

Ya en otro capítulo se refirió la definición de M. Vidal de los siguientes términos: "el hombre no solamente tiene unas estructuras biológicas, psicológicas y culturales de signo sexual; el hombre es un ser sexuado. Lo sexual se instala en lo nuclear humano; entra dentro de la existencia en cuanto tal.".

Pero aquí concuerda perfectamente con lo que sería el principio básico de la concepción sobre el llamado corporeismo testimonial dentro de la temática estética de lo sexual en el Arte.

En la obra realista titulada "Dos" (1964) (lámina 199) del artista español Antonio López, se encuentra plasmada visualmente, de forma clara, que la sexualidad es una estructura configuradora de la existencia humana, subrayando que el sexo -condición femenina o masculina de la persona- impregna y cualifica todas las actividades del ser humano. Así es que mediante la configuración real y cruda de ambos sexos, sin ningún toque de idealización en sí o complementación erótica, A. López propone distinguir al ser "sexuado" del "sexual" en sentido biológico, afirmando la corporalidad humana tal como un lugar donde se instala el esbozo de la sexualidad antropológica y filosófica.

Considerando tal proposición, en la obra se percata la relevancia psicológica y el concepto estético, no sobre los modelos expuestos como cuerpos en primer plano, sino en virtud del silencio filosófico de la esencia del erotismo existencial.

El filósofo japonés Kosaka conceptúa que "la estructura de la vida sexuada pertenece al carácter más bien espacial que temporal" (nota 109), de forma semejante a Freud consideró "el principio de placer" como consecuencia "intemporal".

Del mismo modo, el corporeismo testimonial en el Arte Actual refleja una vida sexuada que mantiene el rigor espacial sugerido por una forma solitaria y silenciosa.

La obra de Francis Bacon, "Estudio de cuerpo humano" (lámina 200) realizada en los ochenta da una forma concreta de dicha calidad: el espacio amplio y vivo de estos lienzos simbolizan en gran medida la interioridad de la dimensión espacial, y la corporalidad sexuada, tanto masculina como femenina, en este caso, de forma radicalmente reducida y deformada por extraer la pasión vital del resto del cuerpo, manifiestan la dimensión existencial.

En cualquier caso, aquí no se trata del resultado de un formalismo, ni de una fantasía de la configuración erótica, sino que Bacon mantiene cierta metaforización peculiar en torno al realismo corporal, con el fin de superar lo real.

Sin embargo, la ausencia cerebral de su plasmación corporal es una ruptura que consigue perder el equilibrio de sensación entre lo humano y lo vital; las corporalidades eróticamente conglomeradas armonizan con lo instintivo o lo que, en cierto sentido es común entre el animal y el hombre, dejando al mismo tiempo un espacio libre para que el humano viva libremente esta desproporción testimonial.

En una palabra, la esencia de la obra de Bacon responde a la configuración del corporeísmo humano embuído en la existencia solitaria de lo vital.

El famoso escritor G. Bataille reclamó, "erotismo es tanto silencio como aislamiento" (nota 110). Se considera, no obstante, que esta visión se fundamenta en la interpretación del hombre sexuada en la dimensión filosófica occidental, que en cierto modo, se había vinculado con "la modernidad" cuya teoría consiste en "la autosuficiencia individual".

En realidad, en esta coordenada, "la soledad del hombre" no significa la existencia matérica simplemente aislada de otras existencias, sino la "soledad" en el estado sexual; o sea, el hombre se relaciona, en algún modo, inevitablemente con su sexualidad.

Al respecto, la nueva filosofía post-moderna de forma complementaria se inclina a reconsiderar la realidad humana de lo sexual como un filtro de comunicación interpersonal. De ahí que el lenguaje corporal del hombre sexuado realiza la apertura del "yo" y el descubrimiento del "tu".

Dentro de esta reflexión existencial acerca del fenómeno de la intersubjetividad (o coexistencia), Merleau-Ponty (nota 111), enfatiza en la importancia del cuerpo humano como medio y realizador de la intersubjetividad de la especie. Para él, la percepción del mundo y la percepción de los demás se realiza por la inmediatez de la corporalidad.

Calculadamente esta ambivalencia del elemento "solitario" y de la "intersubjetividad" de la realidad humana de lo sexual se halla en la obra de P. Torrens, como ejemplo "La Creación" (lámina 201).

Torrens proyecta, mediante el hiperrealismo corporal, los diferentes aspectos estereotipados entre el ente femenino y masculino, como dos formas de existencia frente a la ley de la naturaleza, en ellas expresa concordancia y una afirmación válida de que la sexualidad no es un ciclo autónomo o aislado; sino que está ligado a toda la estructura corporal y personal. Para ello se ha valido de la apropiación de la metáfora formalista de "la Creación" occidental en el empeño legítimo de un retorno antropológico.

Pero la sensación de la obra indica que el primer encuentro entre estos dos seres (sexuados) está sujeto por una lucha contra "la soledad" de la propia sexualidad que empuja para abrirse y salir de sí misma (el amor).

Otra observación, derivada de esta contemplación del esquema corporal, es que el artista además introduce el signo de la vertiente ética, quizá como recuerdo de aquella iconografía del retorno que se hablaba en párrafos anteriores, así el pudor y autocontrol evita la genitalización como respuesta a la tradición occidental.

Continuando en las tendencias post-modernas del corporeismo artístico, igualmente se marcan ejemplos de simulaciones estéticas del neoclasicismo. Se trata de la actitud de revalorizar métodos e iconografías, que en principio se habían enterrado en el Arte Moderno después de su asiduo y ácido ataque, y ahora vuelven como parte de un proyecto de excavaciones en la civilización occidental.

Parece claro que ya se halla de considerar que la fuerte desmembración de la corporalidad en la "ideología moderna", llegó a su límite y ha provocado una extrema reacción hacia la recuperación histórica de la estetización corporal y por supuesto a su análoga estética erótica.

De este modo, la obra de vocabulario neoclásico del artista americano, J. Kelley titulada "La Tentación de Hércules" (lámina 202) ocasiona al contemplarlo la alucinación de haber subido a la máquina del tiempo: el cuerpo masculino macizo que caracteriza a Hércules se reclina sobre el codo de modo dramático, y junto a él, una mujer también desnuda se arrodilla mostrándole como sería su cuerpo en relación carnal.

A pesar de su contexto alegórico, la expresión de las corporalidades, de carnes cálidas en su superficie, de gran flexibilidad y exacta calidad de esbozo, tanto en la figura masculina como femenina, transmiten una sensualidad natural y atractiva como para considerarlas representación del "corporeismo testimonial".

Es más, el mismo Kelley califica su obra de pasión por el cuerpo sexuado, corriendo el riesgo de sacrificar lo vanguardista o novedoso en aras de concentrar sobre el cuerpo la principal atención. Como ya observaron sociólogos actuales, el corporeismo ha sido absorbido por la sociedad de consumo y está en carencia de significación (vease apartado 3.3.), Kelley intenta recuperar al público por la emoción refrescante de la vuelta a la naturaleza, y este intento procede de un deseo de "autentificar" o "armonizar" el instrumento de la existencia corporal con toda intencionalidad.

Así se vuelve al punto de vista filosófico en donde la realidad erótica del humano pretende recuperar para el Arte su "misterio tremendo y fascinador".

Hoy día hay algunos artistas más que proyectan este misterio de "eros" en la expresión realista, en donde el cuerpo explica el contenido de vida y muerte.

En cuanto a "la vida" ya se ha referido anteriormente, que la sexualidad es, en primer lugar, una exposición de la misma vida. Porque tanto la sexualidad como la vida tienen la capacidad por sí de perpetuarse y expansionarse libremente.

A este respecto M. Vidal reclama: "La sexualidad es la fuente de la vida; es la vivencia de la alegría de vivir" (nota 112).

Simultaneamente, el erotismo es también la expresión de la misma muerte.

En gran modo, la preocupación hacia la muerte y ella en sí misma se sitúa al punto contrario del placer de la vida. En la sexualidad humana, por lo tanto, su perennidad y expansión siempre se enlaza de modo paradójico con la fragilidad de la existencia corporal ante la ley de la naturaleza. Pero en cambio el erotismo subyace perteneciendo a la intemporalidad.

Precisamente estos últimos rasgos contemplados de la sexualidad son emocionalmente plasmados por el realismo corporal del artista japonés, M. Misai; su obra titulada "Envejecer" (lámina 203), representa de modo crudo y escandaloso la corporeidad de una anciana (la madre del artista). La pasión del artista por concentrarse a describir el detalle de un instrumento humano anti-estéticamente arrugado y esquelético no proviene de un simple interés por manifestar el hecho del proceso físico que se aproxima a la muerte, sino que radica en una gran admiración por la acumulación de la significación existencial y aunque suene paradójico, hacia el misterio de la sexualidad humana.

Para comprender la psicología del artista, se ha de imaginar que el artista se sitúa frente a su madre anciana y desvestida posando para el hijo creador. El cuerpo de la madre, a pesar de su aspecto poco lustroso e incluso anti-estético, sigue siendo el otro sexo para el artista.

A parte del consecuente sentimiento negativo de ver como esa mujer camina hacia la muerte no ya muy lejana, el artista propone incorporar, con una mirada severa, más allá de la crueldad del destino, una eterna y latente sexualidad de lo materno, de lo humano y lo vital, a través de la aún realidad corpórea.

Después de estos análisis llevados hasta ahora es ya palpable la observancia de algunos signos antropológicos y filosóficos en las manifestaciones del realismo corpóreo dentro del Arte Actual, como un reflejo del deseo humano de atestiguar y adorar una dimensión existencial de la corporalidad sexuada después de lo moderno.

Lo que hay que cuidar sobre estos testimonios corpóreos es que se encuentran en una tendencia de "ismo" del modo que se determinaban las vanguardias modernistas, sino que consiste, insistentemente, en "virtudes privadas" que sienten la realidad corporal más allá de lo matérico.

Para estos artistas, la calidad de la sexualidad humana se coloca fuera del fantasma de la fantasía, pero no de la substancia incorporada eternamente al cuerpo humano. De manera que la categoría de la estética erótica responde aquí a la observación desde un lugar privilegiado para descubrir el enlace misterioso entre la vida y la muerte.

→ 181 .Robert Motherwell;
The figure 4 on an Elegy 1960



↓ 182 .Sam Francis: Blue Bowl,
1962.



↓ 183 .De Kooning:
Woman Sag Harbor, 1950





↑ 184. Lumen: Aquarius, 1983.

↓ 185. Alex Cameron: Rubi Rouge, 1976.





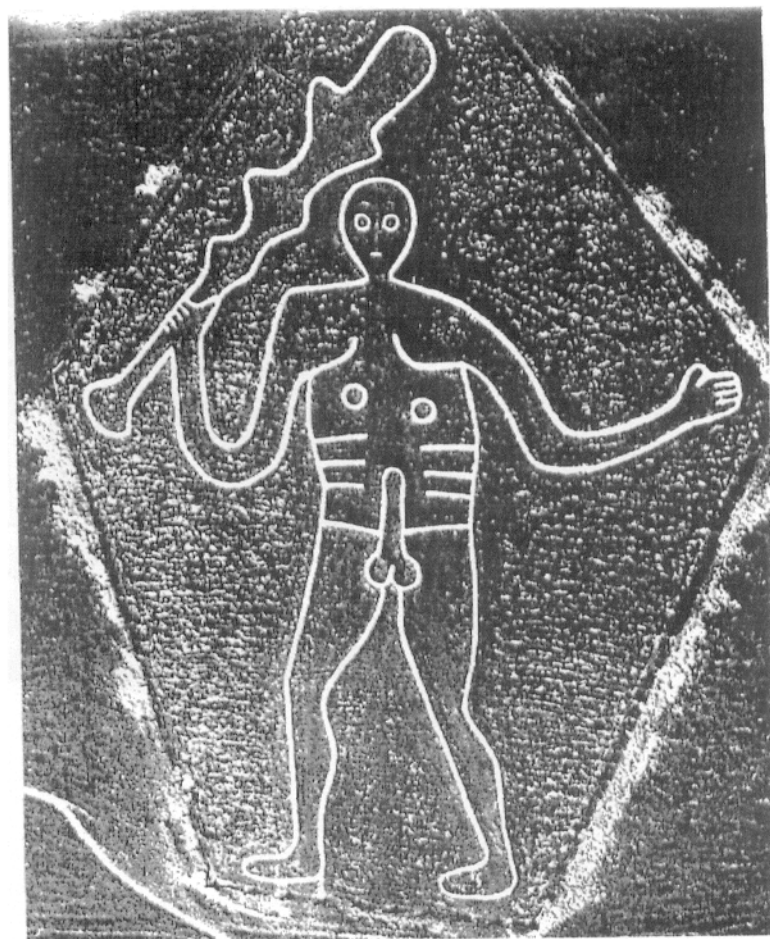
↑ 186. Kazuo Shiraga: Madoh, 1989.



1187. Katsuro Toshida: Syokutai
(Masa Tactil), 1989.



↑ 188. A.R. Penk:
sin título, 1973.



· 189. Bretaña, figura de
culto, Cerne Abbas
S. II A. de C.



↑ 190. Ferran Garcia Sevilla:
Del serie 'Paraiso', 1985.

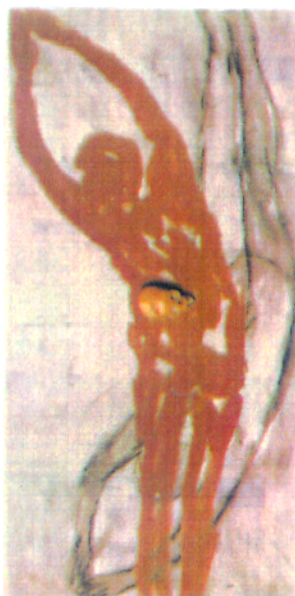


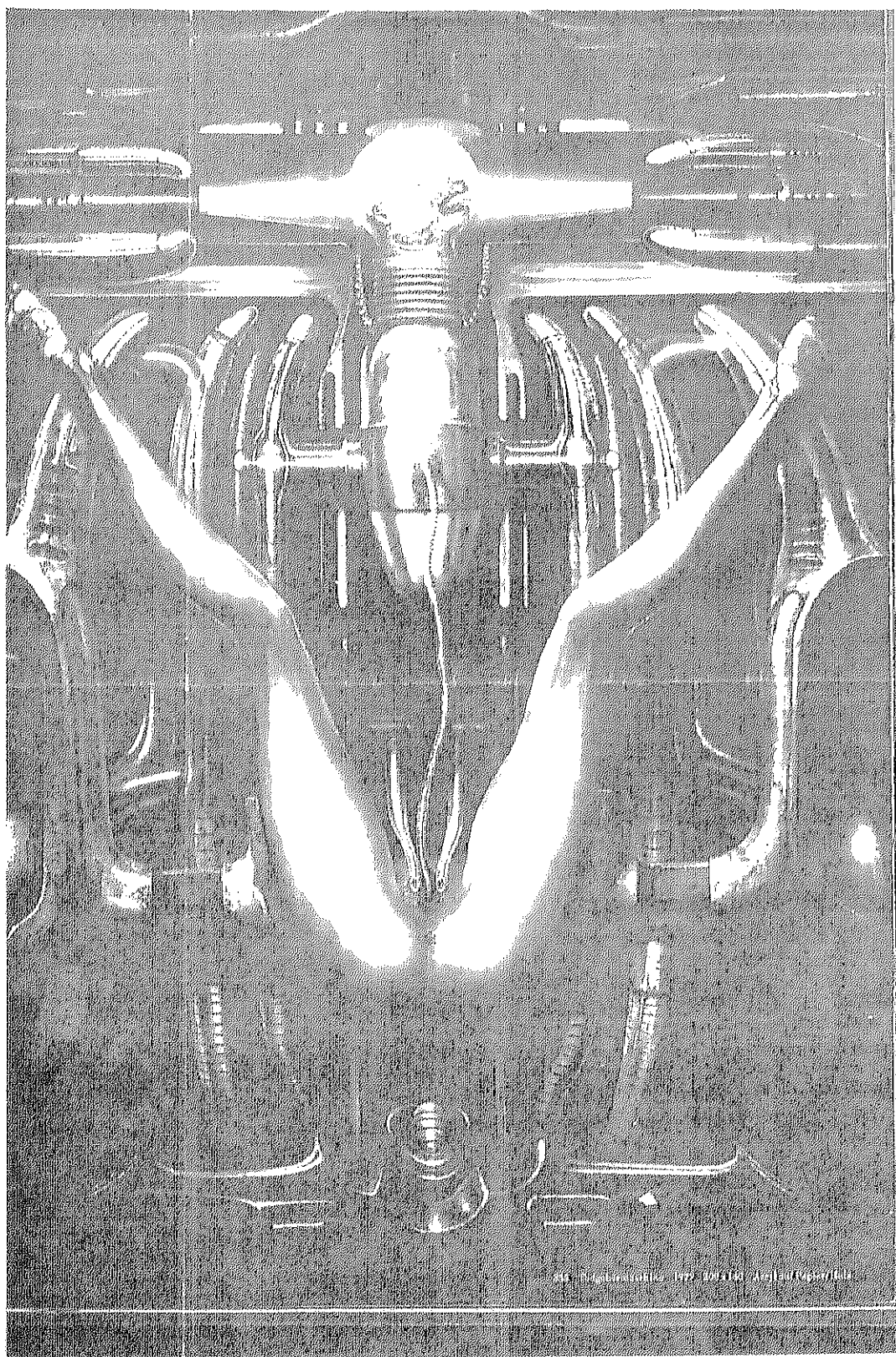
← 191. Figura Dilikai tallado
en madera, de Casa de l
Hombres, Islas Palau,
Micronesia, 1900.



↑ 192 .A.R.Penk: Tiskrie V, 1984.

↓ 193 .Nino Longobarbi: sin titulo, 1986.





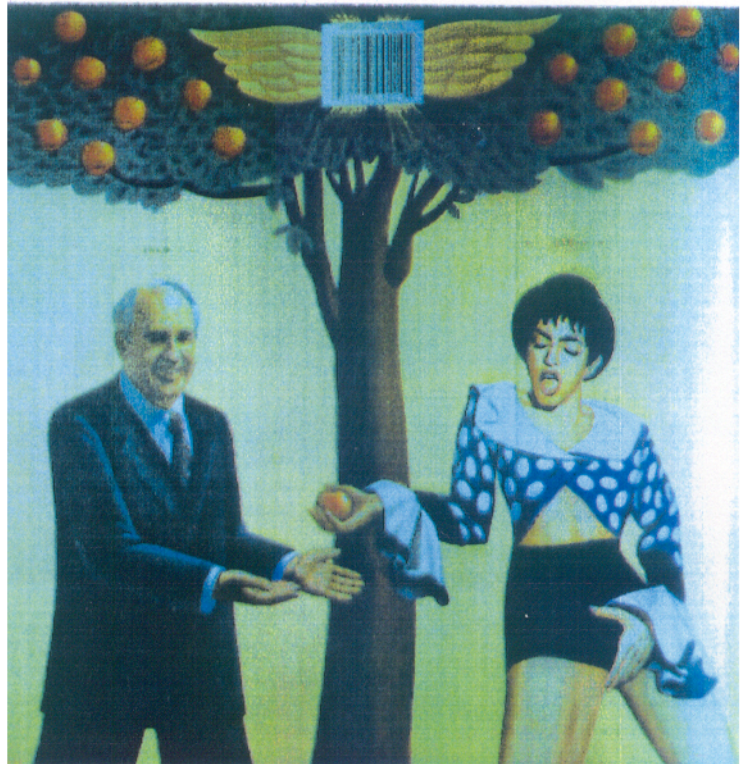
↑ 194.H.R.Giger: Maquina Mortal,
1977.



95 Leonid Purygin: Recolección de Comisarios, 1989.

96. Keith Haring sin titulo

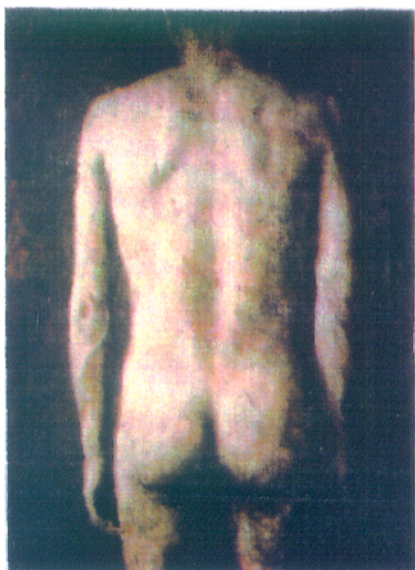




↑ 197. Leonid Lamm: Gorby y Madonna, 1991.

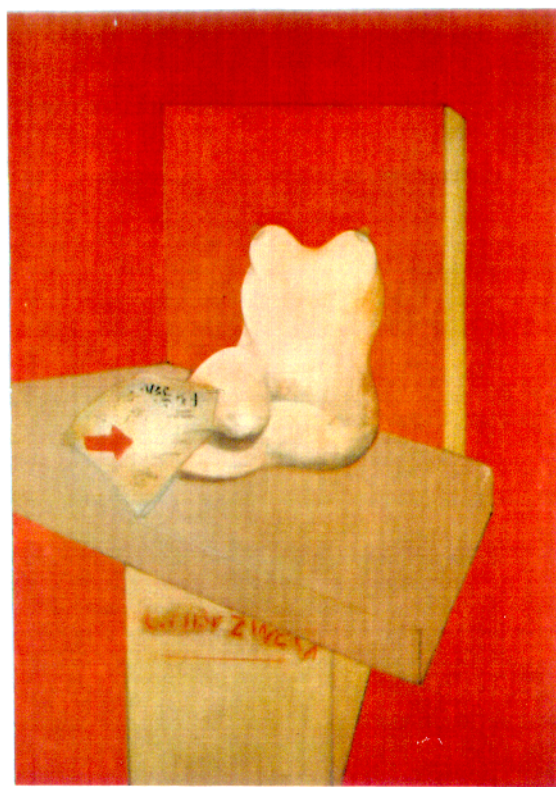
↓ 198. Luis Aeboiromoura: Atracción Fatal, 1990





199. Antonio Lopez Dos, 1961-64

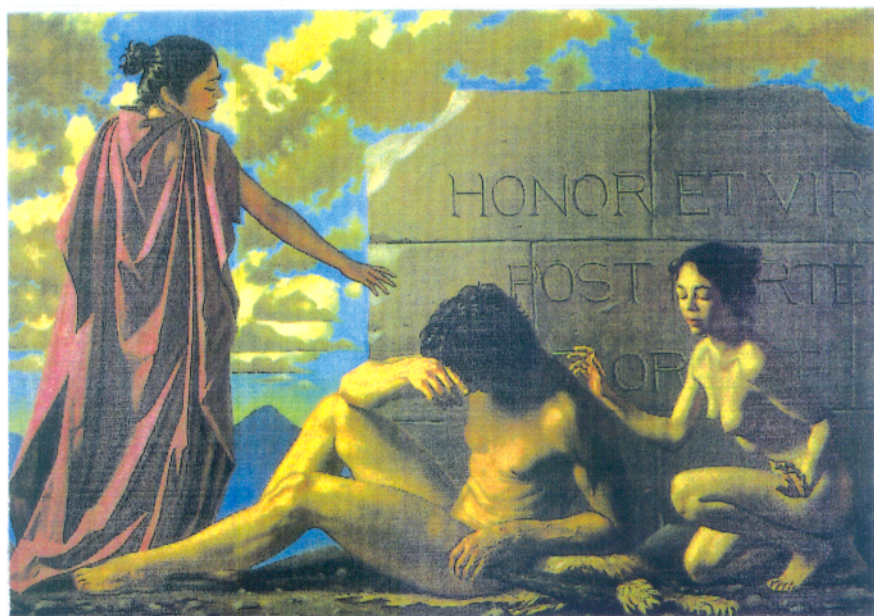
200 Francis Bacon Estudio de
Cuerpo Humano 1982.

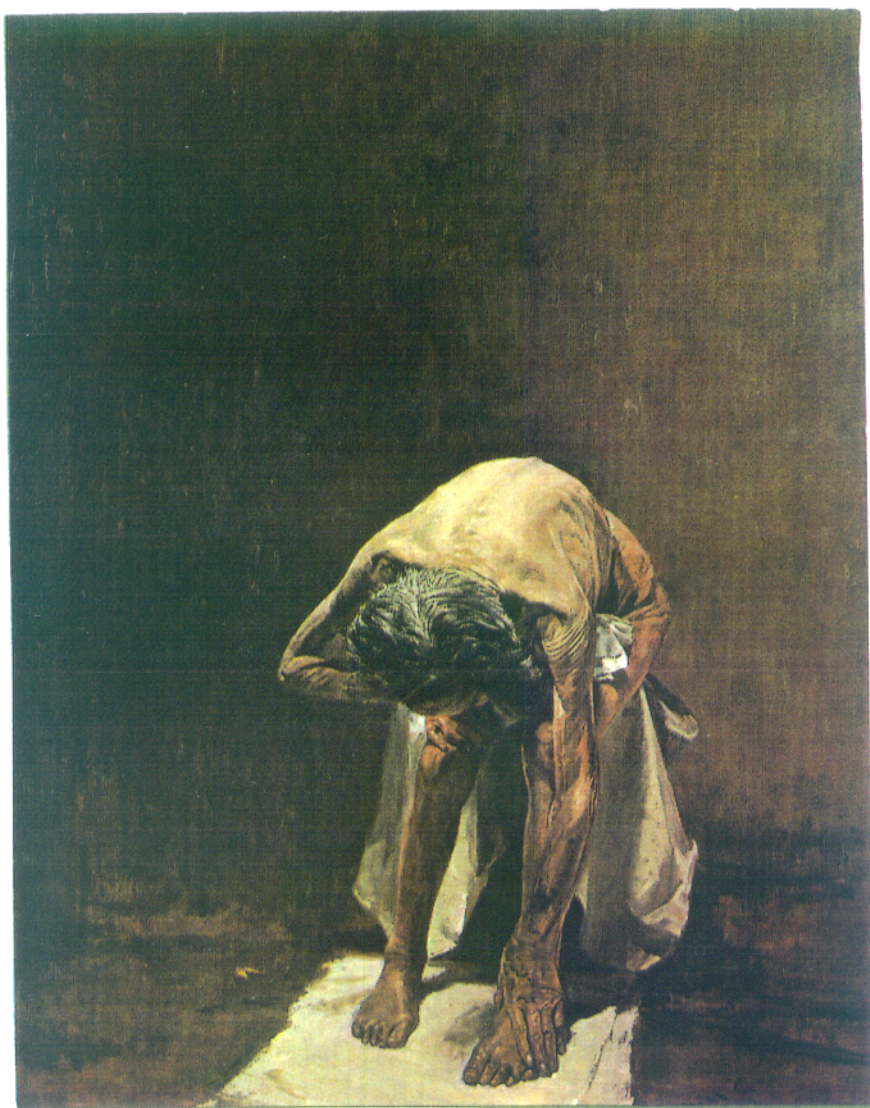




↑ 201 .Perez Torrens: La Creación,
1988.

202 .John Kelly: La Tentación de
Hércules, 1986.





↑ 203 .M.Misai: Envejecer, 1988.

4. CONCLUSIONES

4.1. IDEM

El recorrido comprometido que se acaba de ejecutar a través de la "Estética Erótica" ha permitido abordar diversos contextos y contenidos que se sitúan, a pesar de la limitación de establecer tablas de rendimiento, dentro de un método de relación analítico, entendiendo éste como el acercamiento sistematizado a conocimientos propios de la materia tratada.

Al inicio de la investigación, ya se anunció que la formación antropológica y cultural de la "estética erótica" no sólo consiste en una retórica plástica, más o menos técnica, sino en la dimensión que alcanza también a través de la filosofía, morfología, sociología y psicología. Esta hipótesis no se ha transformado, consecuentemente en la última visión del trabajo, no obstante y por ello, se ha de reconocer que se ha aventurado con el riesgo que supone requerir conocimientos profundos y específicos de otras ramas diferentes a las Bellas Artes. Pero ciertamente, este desafío que voluntariamente se ha dado al propósito del presente ensayo ha influido, de forma positiva, al ensanchar el panorama de visión y análisis.

Sin embargo, sí se ha logrado con todo positivismo la validez artística de las reflexiones sobre el sentido de la "Estética Erótica" como nueva definición expresiva dentro de la comprensión de la manifestación sexual en el

El objetivo principal de la investigación, es igual-
te cierto que se ha de reconocer que en el ámbito de
"estética erótica" coexisten de forma dispersa, ambi-
dades, multiplicidades y fuertes contrastes.

Es por lo tanto que para poner de relieve todas las
rtaciones temáticas que han llegado a la recapitula-
n final con consistencia es de rigor sintetizar las
as esenciales de los programas preplanteados, a través
siguiente orden: "evolución histórica de la estética
tica en el paradigma artístico", "actuación tipológica
ésta en la cultura post-modernista" y "definición
ntífica del lenguaje y significado de la estética eró-
a".

Evolución histórica de la Estética Erótica en el para- digma artístico.

En el transcurso de este ensayo, se ha preguntado de
ma continuada si la manifestación en el Arte de lo se-
al, llamado en su limitación conceptual "Arte Erótico",
a una conquista de la evolución antropológica y cultu-
l de la estética erótica en su reivindicación por el
ncepto estético de "lo sexual".

Ciertamente, mediante el análisis de las obras histó-
cas, como se hizo en los capítulos correspondientes, se
tiene la admisión de que la mayoría de los creadores
e han contribuido a ciertas novedades y consecuencias
coherencia entre "lo estético" y "lo erótico", tuvie-
n la cualidad significativa de vincular estos parámetros
n los inherentes a "lo social", "económico", "políti-
", etc., y por último con el problema personal. Dígase
r ejemplo, de los frutos intrincados de la estética
ótica en la civilización occidental, en donde éstos
nsisten en las reincidencias de conciliación y confron-
ción entre la sociedad y la sexualidad privada.

Igualmente se hace necesario observar de esa evolución antropológica y cultural que la estética erótica, en contextos diferentes, ha reflejado un contenido socio-social acumulativo que se desarrolla en cada época, llegando a la actualidad en un cúmulo experimental, de apropiación en cuanto a iconografía y de auto-identificación basada en el concepto de la sexualidad.

Es realmente un hecho que de cada estética anterior lo sexual, sobresalen ciertos aspectos que con mayor o menor fuerza cohabitan entre sí en el nuevo ámbito de las Artes Plásticas.

Así, si se da un repaso a los posos sugerentes de estética erótica "aprehendidos" (y aprendidos) es de observar que aquellas maneras prácticas aún irradian una continuidad en el concepto estético de lo sexual en la reindicación actual del tema.

Sin extenderse arduamente, será importante aquí reparar algunas conquistas de la evolución que sustentan la Estética Erótica, que se condensan de la forma siguiente:

Del ámbito Occidental.-

De la época clásica rezuma aún el ímpetu de armonizar lo vital y lo cultural. La Estética Erótica es el reflejo intrínseco de la ideología procedente de la metafísica del sexo.

Del contexto cristiano pesa el compromiso del corporalismo sexuado, en sus dos direcciones, la del innato pecado y el de la lucha Humanista. La naturaleza de las funciones sexuales se convierte en categoría de perversión como guía de locuras sexuales y constituye un erotismo místico y alegórico que es llevado a la iconografía del desnudo.

La aparición de la subjetividad en el manierismo, continúa siendo un concepto estético que se place en la aproximación a la sensualidad corporal tras formas particulares.

Del significado de la estética erótica en el Barroco, la ambivalencia de los extremos, que posee el espíritu excepcional o el desprendimiento del delincuente. Las expresiones reprimidas o se subliman o son condenadas.

Del proceso de la Ilustración la filosofía. El motivo del Arte significa el fenómeno de la energía creativa que conmueve el psiquismo del perceptor. Lo estético toma más parte de la sensibilidad sensorial.

La evolución filosófica que descubre la definición estética como la síntesis entre la subjetividad y la objetividad de la Modernidad, ha traído del mismo modo el valor de la Estética Erótica en el Arte basado en la sensación afirmativa por la sexualidad del "yo". La consciencia sexual individual es la clave de la identidad artística.

Del ámbito Oriental.-

Considerar la primitividad sexual como parte de la estética vital, incorporando la genitalización.

Instinto de conservación en cuanto a la modalidad propia de devoción sexual. (Este concepto se une claramente al concepto de la sexualidad del "yo" occidental).

- * La Estética Erótica queda como un símbolo de la universalidad de la personalidad humana.

A la Estética Erótica se le une tanto el esteticismo cotidiano coherente al ambiente subsistencial como la emoción erótica de la existencia terrestre.

Manifestar el Arte de los sentimientos íntimos.

El erotismo vinculado al Arte no destaca ninguna des-puntadura pornográfica cuando es tratado en su forma metafísica.

El concepto de la estética erótica vinculada a la ciencia de la sexualidad revela un punto esencial de la filosofía del mundo Oriental; la estética erótica es un aspecto incorporado a la misma humanidad.

Hasta aquí algunos conceptos que mantuvieron emblemas estéticos entorno a la sexualidad humana, estos que continúan encontrándose en las muestras actuales de las manifestaciones artísticas de caracter erótico. El valor histórico de la Estética Erótica se deja sentir y tras la internacionalización, en el siglo XX, de movimientos, corrientes e intereses intelectuales, conceptos que hasta entonces se habían mantenido autóctonos en Occidente y en Oriente, se agolpan y rebrotan a finales del siglo, apreciación enjuiciada en la corta, pero ya jugosa etapa del Post-modernismo.

II. Actuación Tipológica de la Estética Erótica en la Cultura Post-Moderna

A lo largo de este escrito, se ha referido que los postmodernistas son conscientes del agotamiento artístico, en el que ya apenas cabe la invención ni de un nuevo estilo ni cambios temáticos, y nadie parece escandalizarse en la sociedad post-moderna de los proyectos de diversidad estética apropiativa.

No se negará de modo absoluto que esta proposición, no obstante, supone un talante distinto a etapas anteriores, dando la oportunidad de sedimento a todas las grandes transformaciones del siglo. Es más que probable que de esa aceptación de la pluralidad, y no sólo estética, broten, sí no nuevos antagonismos, sí al menos, una nueva visión contemplativa de los eventos artísticos.

Por otra parte, aún cuando se hayan consumido las invenciones artísticas, como se admite hipotéticamente, sería demasiado impetuoso y prematuro proclamar el fin de la expresión artística entorno, en este caso, a la sexualidad humana. Por el contrario, y tras la observación teórica de la evolución histórica de la estética erótica y sus connotaciones actuales, es una realidad que existe una perspectiva positiva de reconsiderar, por fin, la cualidad substancial de ésta. El motivo de tal perspectiva radica, precisamente, en la acumulación de aquellas aportaciones esenciales que han caldado hasta el Post-modernismo procedentes de los recursos históricos de la estética erótica, considerando lo que se ha mencionado en el apartado anterior.

A continuación y profundizando en la Estética Erótica Actual, por otra parte se ha de considerar, en primer lugar, la circunstancia confusa en que se encuentra la sexualidad en su dimensión socio-cultural, teniendo como rasgo continuo la erotización superficial de la sociedad producto de la sexualidad como consumo.

Igualmente habría otros dos factores imprescindibles que racionalizan, junto con el párrafo anterior, la actuación tipológica de la Estética Erótica Post-moderna.

Por un lado, aún algunas instituciones intentan persistir en controles culturales sin tener en cuenta el verdadero sentido de la estética erótica, por contra, la

sexualidad actual sigue reclamando un poder de gran estructuración vital en virtud de la integración social del derecho a la identidad sexual, que tiende a una estetización psicológica de las experiencias amoratorias.

Tampoco se debe ignorar el fenómeno social del síndrome "estresante" de la vida actual, provocado en cierta medida, por la cuestión del rendimiento y la competencia post-capitalista. La presión de tal síndrome conlleva frecuente y considerablemente a una impersonalización social del ideal del "Yo", causando cierta impotencia y desviación de la sensibilidad estética de lo erótico.

No obstante, todos estos rasgos reales son, no extrañamente, fuerzas motrices para la reivindicación, de modo vital, de un gran proyecto de reacción dentro del último lenguaje artístico de la estética erótica, esto es, provocan a nivel personal (en el artista) un deseo de averiguación catártica entorno a la realidad sexual.

En cuanto al tercer factor se refiere, como ya se detalló en su capítulo correspondiente, a la peculiaridad artística de la actualidad que consiste en la diversidad de conceptos personalizados. Esta cualidad garantiza la visión amplia de la polémica artística bajo juicios individuales.

La contemplación sobre las conturbaciones psicológicas y socioculturales del Modernismo llegaron a identificar el asunto estético con la "intimidad" del artista, pero aquí y ahora el sentido de la "intimidad" es ya bien diferente al que se daba en la modernidad: el juicio individual propone la auto-incorporación de textos a conveniencia, de forma ecléctica y en convivencia con la experiencia estética acumulada del pasado. De manera que la estética post-moderna ha tomado parte de la dimensión tradicional a través de la constitución contextual de la personalidad.

En cualquier caso y tras la observancia y aportaciones de la evolución histórica de la estética erótica, de la circunstancia sociológica y psicológica de la sexualidad actual, de la concluyente filosofía post-modernista y del análisis de las documentaciones recopiladas entorno a obras actuales de evidente contenido sexual, se han obtenido las siguientes culminaciones referentes a la actuación tipológica de la Estética Erótica en la cultura post-modernista:

- * La manifestación homogénea de la hipergenitalización, la objetivación sensual del cuerpo femenino y el exhibicionismo artístico de lo sexual, formas adquiridas tras la revolución sexual, vienen a deteriorarse como validez cultural en los términos de la estética erótica actual. Y esto sobreviene cuando el fuego del antagonismo se fatiga y la crisis del entorno privado se agudiza debido a la invasión psicológica de los "mass media".
- * La expansión del escepticismo estético hacia "lo moderno" y el replanteamiento artístico hacia la recuperación del valor icónico y de contexto, marca ciertos vínculos con una revalorización natural de la sexualidad humana.
- * En la actividad del artista actual, cuando realiza una obra de contenido sexual, se muestra frecuentemente cierta interacción de la operación inconsciente dinamizada por la propia modalidad sexual.
- * La subjetivación estética de la modalidad sexual pertenece a la cuestión de la selección personal, y tal "personalización" dentro de las estructuras del sujeto-artista, crea mediante el lenguaje artístico una dimensión terapéutica y positiva de la propia sexualidad, o sea de dinamismo creador de la estética

erótica que viene provocado por el impulso latente de personalizar la modalidad del objeto sexual correspondiente a la modalidad vital del individuo.

- * Por primera vez, la lógica superior del proyecto de la corporalidad ha sido sustituido por la de "mi propio sexo"; el deber del sexo como imperativo moral categórico es reemplazado por la sexualidad vital y privatizada (la propia genealogía sexual).
- * El camino de la autorrealización en su existencia sexual, la averiguación de la felicidad íntima y su reflejo artístico son conceptos que se aplican tanto en la estética erótica encontrada de la interpretación heterosexual como de las otras modalidades sexuales.
- * La consideración de identificar el contenido estético con la intimidad personal del creador y cierta alteración y diversificación de la idea estética, en la cultura post-modernista, ha traído una calificación significativa de la creación del "neo-erotismo" dentro de las variaciones de modalidad sexual.
De hecho, la coexistencia del "neo-erotismo" y la "estética" extiende sus efectos en la edificación del nuevo patrimonio artístico.
- * La estética erótica actual se alimenta morfológicamente de cualquier dimensión tradicional siempre y cuando el artista sienta en tal apropiación un reflejo de su mito particular. De manera que cualquier acto de uso iconográfico anterior es medido desde el punto "íntimo" de la subjetividad del creador.

Ahora bien, después de estas generalidades entorno a la Estética Erótica Actual, lo que importa ya es detallar en forma tipológica, como se viene diciendo, la intensi-

dad de las modalidades sexuales que afloran y se practican en el ámbito artístico de las dos últimas décadas. Como recopilación y resumen de los análisis desarrollados en los capítulos monográficos correspondientes se han determinado, consecuentemente, las siguientes observaciones reales que se conforman en tal clasificación tipológica:

I. Entorno a lo Femenino

- * Retorno al alivio que, en la estética erótica, vira hacia un naturalismo personal volcado en una sensualidad serena y modesta, que elabora el vitalismo personificante del cuerpo femenino bajo el eclecticismo del estilo. (Apropiación de la estética histórica, tanto occidental como oriental, estereotipos de los "mass media", etc.).
- * Incorporación artística de la nostalgia romántica entorno a la sexualidad femenina, a pesar de las heterodoxas expresiones que se dan.
- * La substancia de la polémica introspectiva ante la propia inclinación sexual y la existencia del origen de lo que fue el vocablo estético del cuerpo femenino, demuestra cierta neutralización entre el impulso de la autoinsistencia y la autonegación.
- * La autorrealización inquieta del artista masculino sigue proyectándose en la expresión salvaje de la corporalidad femenina y en ese esfuerzo se intenta edificar la propia identidad masculina.
- * A pesar del optimismo y sensualismo que desprenden algunas obras orientales de la actualidad, éstas a la vez proponen cierta obsesión de concitar el índole pasivo y sacrificado del sexo femenino. Mientras que en algunas obras de Occidente, la corporalidad feme-

nina adquiere más a menudo una reacción, por un sentimiento semejante a una especie de terror o distanciamiento psicológico, al extremo de la voluntad de ruptura.

II. Entorno a lo Masculino

- * Relativo a la expresión erótica de la corporalidad masculina de las últimas décadas se palpa, en general, cierta relevancia de la temática, consecuentemente provocado por el escepticismo sobre la identidad del propio sexo masculino que enlaza íntegramente con los otros parámetros sociales vigentes.

De ahí que el lenguaje artístico de esta sexualidad es actualmente un nuevo vocablo que retorna al "renacimiento del dinamismo de la sexualidad" o dígase "hombre-objeto" y sus modalidades eyectantes están, en gran medida, sostenidas por el eclecticismo, la obstrucción de futuro y la carencia utópica del prototipo estético de la corporalidad masculina anterior.

- * Las manifestaciones del cuerpo masculino sexuado se han multiplicado notablemente. La transformación estética hacia la aproximación sexual de la corporalidad masculina inicia su primer momento álgido cuando la condición plural de la modalidad sexual emerge sobre la desaparición de la homogeneidad de la sexualidad modernista y se adapta a los fenómenos de la post-revolución sexual: el interés de la genealogía sexual del "yo" como sujeto del deseo sexual y el aumento de los creadores bisexuales, homosexuales y mujeres artistas.

- * Algunas veces muestra un lenguaje auto-erótico llevado por la alegoría salvaje del exhibicionismo corporal y genital, en virtud de la ansiedad de recuperar

o recompensar la identidad masculina tras la recurrente temática de la crisis del sujeto y el monopolio de las sociedades post-industriales.

III. Entorno a la Heterosexualidad

- * Después del derrumbamiento ético-estético de la genealogía mítica del erotismo, la fantasmología de la estética erótica heterosexual que atrae a los creadores de los ochenta se vincula con la manifestación de ídoles andróginos: el hombre ya no desea lo contrario de la identidad masculina dentro de la femineidad sino que pretende concordar la propia identidad con la feminidad.
- * El carácter extrovertido de la sexualidad y el amor femenino, que se ha venido acomodando tras la revolución sexual, confiere una clara influencia en la estética erótica de carácter heterosexual en el Arte Actual.
- * La psicología masculina referente a la estética erótica heterosexual se ha transformado en un reflejo connotativo de las estéticas eróticas que antaño se dieran en la civilización oriental (véase conclusión de la evolución histórica de la estética erótica).
- * La condición temática de la heterosexualidad en las diversas formas artísticas consiste en la representación del atributo sensible y romántico del diálogo interpersonal matizado por el tono sexual, incluida la cópula: la satisfacción sexual como natural exigencia y como índice de madurez, que en lo social se traduce en la aceptación psicológica del erotismo. Esta aceptación nunca cae en el simple laxismo sexual, y esto es lo que diferencia la impresión artística de la impresión pornográfica.

- * El misticismo del universo en relación a lo sexual manifiesta un renacimiento conceptual, que se da en la expresión simbólica de la heterosexualidad, sobre todo en el Arte oriental actual.
- * La estética erótica heterosexual en gran parte se alimenta de la convergencia del amor con el erotismo.

IV. Entorno a la Homosexualidad

- * Para el tiempo actual, la metodología erótica que circunda las obras de Arte creadas bajo la modalidad homosexual, tanto en Occidente como en Oriente, a pesar de sus modalidades heterogéneas de expresión plástica, ya no pertenecen al orden moral y la cultura actual ya no discrimina el sentimiento de la belleza homosexual, en especial si son producto de una modalidad personalizante y vital que el artista dispone de modo público.
- * Por lo que respecta a la calificación objetiva de la estética erótica homosexual en el Arte Actual, se distinguen dos marcadas tendencias: una, es la que las manifestaciones involucren una psicología "desintegrante" y otra la que propicia la "integración", curiosamente con cierto estilo naturalista.
- * Durante los años ochenta, cuando el problema artístico ha apelado a la temática íntima del autor, cuando la sensibilidad personal se presupone más relevante y vital que la corriente estética de la masa, llega una praxis de la energía comunicativa interpersonal. Y esto igualmente justifica el aumento de las manifestaciones estéticas homosexuales.

- * Desde mediados los ochenta, cuando el SIDA se ha convertido en una preocupación entre los artistas relacionados, o simpatizantes, con la subcultura homosexual, se ha incrementado y acelerado la nueva búsqueda estética mediante técnicas efectistas (fotografía, grafiti, simbolismos, etc.) para evitar la falsa comprensión de la homofobia sobre la homosexualidad.

V. Entorno al Fetichismo

- * En la actualidad existe la creencia y la tendencia, en el campo de la subcultura, de que moda, publicidad y televisión, enlazan con las vanguardias, y a la vez son procuradoras de alimentar la inconsciencia colectiva de elementos fetichistas.
- * Según cierto esquema estético del fetichismo, en el Arte Actual, la forma, color, corte y equilibrio del objeto representado debe quedar plasmado suficientemente como para evocar una figura atrayente de modo que le corresponda una necesidad intensa de idealización sexual.
- * La estética erótica fetichista muestra, mediante la técnica de "acumulación" y "reiteración" cierta expresión terapéutica de la expansión de la imaginación sexual, sublimada, en este caso, en la realidad psicológica de las interioridades por el impulso constructivo del "yo".
- * La temática fetichista involucra también el eclecticismo entre la revaluación pictórica y la función de los medios de masa.
- * Algunos artistas muestran una sobreestimación sexual de la descripción fálica, tomando ésta como objeto auto-erótico que tiene su origen en la evocación de

la vida sexual Antigua y Prehistórica. Esta demostración tiende a la pretensión de recuperar "el paraíso" perdido de lo viril.

VI. Entorno a la Violencia y Pornografía

- * Entre las visiones sádicas de algunos artistas actuales, se distinguen dos versiones neurópatas aunque evidentemente creativas: una, la de un sadismo aberrante, como necesidad de crueldad que a título de afrodisíaco psíquico les resulta metodología estética para la expresión erótica, y otra, la de un sadismo entendido como un elemento natural del "Eros", particularmente dinámico que logra llevar sus fantasías a una modalidad estética heterogénea.
- * La incorporación artística del elemento sádico, tanto "desviacionista" como "sustitutorio" o "compensativo", tiene el contexto común de situar al objeto humano en subordinación al sujeto, rechazando la identidad de aquel con el fin de absorberla dentro de la identidad subjetiva, y en tal sobreestimación de la sexualidad se vincula el deseo erótico con la violencia.
- * La manifestación de la estética erótica sádica en el Arte Actual cultiva, relativamente, su visualización de forma introspectiva y filosófica, apartándose del impacto peyorativo de lo pornográfico y tratando más la plasmación del concepto sádico como sentimiento de la humanidad.
- * La objetivación del acto traumático mediante la configuración plástica tiene muy a menudo el significado auto-terapéutico y catártico para la sexualidad que origina tal desintegración personal.

VII. Mediante la Abstracción Metafórica

- * Las obras abstractas que implican ciertas asociaciones sexuales o libinidosas, reafirman una nueva y determinada categoría de la estética erótica en los parámetros y condiciones post-modernistas. Negar este diagnóstico sería un intento de mantener la mitología ortodoxa del Modernismo.
- * El esteticismo sobre el erotismo no siempre se detecta ni se asume en el programa corporal o matérico, sino que algunos artistas actuales lo proyectan silenciosamente en la cualidad exclusivamente sensorial, que se configura en el poder perceptivo.

VIII. Mediante el Retorno a lo Primitivo

- * Algunos artistas actuales están dotados de una capacidad procurada por la entelequia de tranquilizar y hacer inofensivas a las propias naturalezas instintivas, en virtud de una asimilación cultural de lo primitivo. La adquisición es un regusto por la estética del vitalismo esencial de la sexualidad humana prehistórica o, dígase originaria.
- * Revierte cierta añoranza hacia la energía psíquica y corporal, intentando recomponer la esencia primitiva por contra de la sofisticación de la sociedad actual. Aunque no desplaza el rendimiento exigido, mediante la economía de medios.

IX. Reflejando Criterios Socio-Políticos

- * En la década de los ochenta, la convergencia de la discusión mediante el texto sexual con los mecanismos económicos y sociales, el mundo predominante de la mercancía y la degradación política, ha conducido ha-

cia diversas versiones de los nuevos realismos críticos que no esconden cierto transfondo nihilista o una estrategia de pastiche, no pocas veces oportunista.

- * Adolece de cierta descontextualización del erotismo y no tiene lugar a nivel de vocablo placentero más allá de la estrategia codificada y del dominio estético de la masa social.

X. Entorno al Corporeísmo Testimonial

- * Cuando la preocupación por la vigencia del cuerpo biológico no se queda en el ámbito de los instintos humanos sino que accede filosóficamente a los grados de una contemplación personalista de lo erótico en la medida que la estética de la sexualidad es manifestada en el término de la antropología integral.
- * La estética erótica en el corporeísmo testimonial refleja el conjunto de la vida sexuada enfocando el vigor espacial sugerido por una forma solitaria y severa.
- * La nueva filosofía post-moderna se inclina a reconsiderar la realidad humana en lo sexual como un filtro de comunicación interpersonal. De ahí que el lenguaje del corporeísmo testimonial manifieste una perspectiva de la realización de la apertura del "Yo" y el descubrimiento del "Tu".
- * La contemplación filosófica que gira hacia el hombre sexuada pretende recuperar para el Arte su misterio tremendo y fascinador.

Para concluir se desearía, según concierne al tercer programa de la investigación, cerrar estas páginas trazando una identificación eficaz sobre la definición últi-

ma de la "Estética Erótica" tal como se debe entender en los confines del Arte Plástico.

El hombre de hoy, en general, está inconsciente sobre el hecho de que el propio cuerpo es el testimonio original del erotismo vital e igualmente es fenómeno concreto que asume el proceso creativo en sí. De tal modo que, la sexualidad en los parámetros estéticos actuales requiere lograr el valor antropológico que le corresponde, esto es, como "la afirmación" vital de la humanidad.

En cualquier caso para la comprensión de la autonomía de la estética erótica en el Arte es condición anticipada, liberar la mente "que contempla" de prejuicios sociales y enjuiciar las diversas modalidades de sexualidad como producto de la identidad de cada ser viviente, que ansía conseguir su auto-confirmación, teniendo como respuesta una postura activa y positivista entorno a su idiosincrasia.

La Estética Erótica ya no participa en la jerarquización convencional, por lo menos en el paradigma artístico, sino que las modalidades tipológicas de ésta se encuentran en el mismo horizonte; la sensibilidad entre el creador y el espectador adquiere la máxima relevancia.

Los diferentes individuos no sólo controlan regularmente sus apetitos sexuales y el dominio de las actividades que ellos generasen, sino que también tienen el aspecto de adecuar activamente esos deseos bajo un estilo personal, el individuo mismo selecciona y realiza un estilo sexual por propia iniciativa, en el cual se consigue y confirma una sustancia tanto estética como creativa de la misma modalidad.

Así se considera que en el establecimiento del concepto y denominación de "Estética Erótica", como valor artístico independiente, ésta consiste en la "estética vital" de cada individuo, teniendo además la facultad extraordinaria de provocar una percepción activa al contemplarse.

5. NOTAS



- (1) André MORALI-DANINOS (Sociologie des Relations Sexuelles)
Publ. Japon. 1.966. Pag. 8
- (2) HOIJINGA (Otoño del Medievo) Tokio. Primer Tomo. Pag. 104
- (3) E. FUX (Historia del Arte Erótico) Publ. Japon. Tokio
1.983. Pag. 130
- (4) John BERGER (Way of Seeing) Publ. Japon. Tokio. 1.986.
Pag. 67
- (5) E. FUX (Ibid nota 3) Pag. 160
- (6) M. FOUCAULT (La Volonté de Savoir) Publ. Japon. Tokio.
1.986. Pag. 13
- (7) Robert MELVILLE (Erotic Art of the West). New York.
1.973. Pag. 19
- (8) E. FUX (Ibid. nota 3) Citando a F. Meling. Pag. 229
- (9) E. FUX (Ibid. nota 3) Pag 233
- (10) Tomonobu IMAMICHI (Aesthetica). Tomo 1. Tokio. 1.984.
Citando a N. Poussin. Pag. 104
- (11) Kenneth CLARK (The Nude). Publ. Japon. Tokio. 1.988
Pag. 17
- (12) M. FOUCAULT. (Ibid. nota 6). Pag. 26
- (13) A. MORALI-DANINOS. (Ibid. nota 1). Pag. 63
- (14) T. COMINOS. (Late Victorian Sexual Responsibility and
the Social System). New York. 1.963. Pag.
37
- (15) Lewis MUMFORD. (Technics and Civilization). New York.
1.934. Pag. 180

- (16) T. IMAMICHI. (Ibid. nota 10). Citando a Lipps. Pag. 175
- (17) H. UMINO. (El Arte Contemporáneo). Pag. 16
- (18) Stephen KERN. (Anatomy and Destiny - A Cultural History
of the Human Body). Illinois. 1.975. Pag.
307
- (19) S. KERN. (Ibid. nota 18). Citando a Victor Hugo. Pag. 42
- (20) S. KERN. (Ibid. nota 18). Pag. 43
- (21) S. KERN. (Ibid. nota 18). Pag. 46
- (22) S. KERN. (Ibid. nota 18). Pag. 59
- (23) T. IMAMICHI. (Ibid. nota 10). Citando a Souchi. Pag. 216
- (24) S. KRAUSS FRIEDICH. (Das Geschlecheben in Glauben Si He,
Branch und Gewohnheitrecht der Japaner).
Publ. Japón. 1.988. Pag. 28 y 32.
- (25) S. KRAUSS FRIEDICH. (Ibid. nota 24) Pag. 22
- (26) S. KRAUSS FRIEDICH. (Ibid. nota 24). Pag. 24
- (27) John BYRON. (Portrait of a Chinese Paradise). London.
1.987. Pag. 1 (Introducción)
- (28) John BYRON. (Ibid. nota 27). Pag. 1
- (29) A. YAMASHITA. (El Budismo y Descripcion Sexual). Tokio.
1.990. Citando a Shuvault. Pag. 20 y 21
- (30) A. YAMASHITA. (Ibid. nota 29). Pag. 25
- (31) Phillis and Eberhard KRONGAUSEN. (Erotic Art). New York.
1.978.. Pag. 215

- (32) NIETZSCHE. (Crepúsculo de los dioses)
- (33) Phillis and Eberhard KRONGAUSEN. (Ibid. nota 31). Pag.
216
- (34) Yoshikazu HAYASHI. (El Misterio del Shunga-Edo). Tokio.
1.988. Pag. 15 y 17
- (35) Robert MELVILLE. (Erotic Art of East). Pag. 375
- (36) Robert MELVILLE. (Ibid. nota 35). Pag. 281
- (37) Y. HAYASHI. (Ibid. nota 34). Pag. 13
- (38) Robert MELVILLE. (Ibid. nota 35). Pag. 282
- (39) Shuzo KUKI. (Estructura del Iki). Tokio. Pag. 52
- (40) Witney CHADWICK. (Mujeres Artistas y Movimiento Surre-
alistas). Publ. Japón. Tokio. 1.989. Pag.
159
- (41) Y. TOKUDA. (Energia creativa del Arte). Tokio. 1.986.
Pag. 327
- (42) Witney CHADWICK. (Ibid. nota 40). Pag. 166
- (43) Wiehelm REICH. (The Sexual Revolution). New York. 1.945.
Pub. Japón. Tokio. 1.988. Pag. 11
- (44) Wiehelm REICH. (Ibid. nota 43). Pag. 6
- (45) Wiehelm REICH. (Ibid. nota 43). Pag. 21
- (46) Lucy R. LIPPOR (Art in America) (Issues and Commentary
Sexual Politics, Art and Style). Pag. 19 y
20

- (47) Lisa TICKNER. (Sexuality and Representation: Five British Artists) New York. Museum Contemporary Art. 1.984. Catálogo de exposición.
- (48) Shunsuke KAMEI. (Revolution Sexual en EE.UU.) Tokio. 1. 1.989. Pag. 50
- (49) Jon HUER. (Arte, Belleza y Pornografía). New York. 1.987. Pag. 175
- (50) Jurgen HABERMAS. (Modernidad Proyecto Interminado). Ed. antológica Hal Foster. Publ. Japón. Tokio. 1.987. Citando a Bell. Pag. 22
- (51) Jurgen HABERMAS. (Ibid. nota 50). Pag. 27
- (52) Fredric JAMESON. (Post-Modernismo y Sociedad de Consumo). Ed. antológica Hal Foster. Publ. Japón. Tokio 1.987. Pag. 207
- (53) John BERGER . (Ibid. nota 4). Pag. 177
- (54) Jean BAUDRILLARD. (El Extasis de la Comunicación). Ed. Antológica Hal Foster. Publ. Japón. Tokio. 1.987. Pag. 240
- (55) Peter FRANK y Miquel McQUEENCY. (Things new, old, reformed-Art for eighties). New York. 1.987. Pag. 147
- (56) Jeanne SIEGEL. (Art Talk). New York. 1.988. Pag. 3
- (57) Jungi ITOH. (Arte Actual). Tokio. 4ª Ed. 1.985. Pag. 54
- (58) Barbara KRUGAR. (Entrevista con Jeanne Siegel). Ibid. nota 56. Pag. 309 y 304
- (59) Achille BONITO. (Ibid. nota 56). Pag. 7

- (60) Marciano VIDAL GARCIA. (Ética de la Sexualidad). Madrid.
1.991. Pag. 87
- (61) M. FOUCAULT. (Ibid. nota 6). Pag. 101
- (62) Janine CHASSEGUET-SMIRGEL. (Ética y Estética de la Perver
sión). Barna. 1.987. Citando a Freud. (Tres
Ensayos). Pag. 16
- (63) J. CHASSEGUET-SMIRGEL. (Ibid. nota 62). Pag. 121
- (64) GLOVER. (Sublimation, Substitution et angoisse sociale).
Paris. 1.931. Pag. 146 y 147
- (65) M. ORAISON. (El Problema Homosexual). Madrid. 1.976.
Pag. 130 y 131
- (66) J.J. McNEIL. (La Iglesia ante la Homosexualidad). Barna,
1.979. Pag. 241
- (67) M. VIDAL GARCIA. (Ibid. nota 60).
- (68) René HUYGHE. (La Fuerza de la Imagen). Publ. Japón. To-
Kio. 1.969. Pag. 401
- (69) Oscar WILDE. (El Retrato de Dorian Gray). Ed. 1.890.
- (70) G. BASELITZ. (Entrevista de Baselitz's castle in Derne-
burg). Publ. en Interview. Abr. 1.984.
- (71) E. BADINTER. (XY. La Identidad Masculina). Art. Publ.
Diario 16. 7/3/93
- (72) Osamu HAMADA. (Psicología de la Filosofía Cromática).
Japón. 1.989
- (73) Donald KUSPIT. (Eric Fischl- Entrevista). New York. 1.987.
Pag. 9

- (74) J. ROF CARBALLO. (Entorno al Erotismo: ¿ Que aporta el cristianismo al hombre de hoy ?). Bilbao. 1.965. Pag. 157 y 158
- (75) Y. TOKUDA. (Energía Creativa del Arte). Tokio. 1.986.
Citando a Freud
- (76) René NELLI. (Erotique et Civilisations). Francia. 1.975.
Publ. Japón. 1.979. Pag. 194
- (77) René NELLI. (Ibid. nota 76). Pag. 185 y 186
- (78) Osamu HAMADA. (Ibid. nota 72). Citando a Asari. Pag. 48
- (79) Simon MARCHAN FIZ. (Del Arte Objetual al Arte de Concepto). Madrid. 1.986. Pag. 316
- (80) M. VIDAL GARCIA. (Ibid. nota 60). Pag. 113
- (81) John BOSWELL. (Homosexuality in Historial Perspective). New York. 1.980
- (82) Antología. (La Sexualidad Humana). Madrid. 1.978. Pag. 239 y 240
- (83) Barry BLINDERMAN. (Art Talk). (Keith Haring's Subterranean Signatures. New York. 1.985. Pag. 185 y 186
- (84) Yoshihito TOKUDA. (Energía para la Creación Artística). Tokio. Pag. 241 y 242
- (85) M. BOSS= (Perversión Sexual) Publ. Japón. Tokio. 1.987.
Citando a Medalt. Pag. 170
- (86) J. CHASSEGUET-SMIRGEL. (Ibid nota 62). Citando a Abraham. Pag. 124
- (87) J. GLOVER. (Ibid. nota 64). Pag. 146 y 147

- (88) Sigmund FREUD. (Introductory Lectures on Psycho-analysis).
London. 1.968. Pag.139
- (89) J. CHASSEGUET-SMIRGEL. (Ibid. nota 62). Interpretando a
Freud. Pag. 43 y 44
- (90) Brooks ADAMS. (Proliferating Obsessions). (Art in America).
Abr. 1.990. Refiriendose a Yayoi Kusama. Pag.
230
- (91) Brooks ADAMS. (Ibid. nota 90). Pag. 232
- (92) Brooks ADAMS. (Ibid. nota 90). Pag. 232
- (93) Hide KISHIDA (Psicoanálisis Elemental). Japón Pag. 253
- (94) M. EGGS. (Ibid. nota 85). Pag. 170
- (95) Y. TOKUDA. (Ibid. nota 84). Citando a Baudelaire. Pag.
253
- (96) Y. TOKUDA. (Ibid. nota 84). Citando a Shirai. Pag. 258
- (97) Toshiharo ITO. (Vestido de Amor). Tokio. 1.990. Pag. 11
- (98) E. BADINTER. (Ibid. nota 71).
- (99) J. CHASSEGUET-SMIRGEL. (Ibid. nota 62). Citando a Freud.
Pag. 105
- (100) Jeanne SIEGEL. (Art Talk) Referente a D. Salle. Pag. 164
- (101) Edward LUCIE-SMITH. (La Sexualidad en el Arte Occidental).
Madrid. 1.992. Pag. 190
- (102) Marisol PALCES, Celia VILLAR y Alegría Gallardo. (Diccio
nario de la Lengua Española ESPASA CALPE).
año 1.993

- (103) (OXFORD DICTIONARY). London. 1.993
- (104) Peter WEBB. (The Erotic Art). New York. Pag. 1
- (105) Karsten HARRIS. (The Meaning of Modern Art: A Philosophical Interpretation). Publ. Japón por Univer. Tamagawa. 1.976. Pag. 185
- (106) N. CHIBA. (Catálogo de exposición de Kasturo Yoshida). 1.989.
- (107) M. ORAISON. (Le Mystère Humain de la Sexualité). Paris. 1.966. Pag. 50
- (108) S. MARCHAN FIZ. (Ibid. nota 79). Pag. 68
- (109) Shuhei KOSAKA. (El Significado de Freud). Revista "Organ" Primavera 1.988. Tokio. Pag. 45
- (110) Georges BATAILLE. (L'Erotisme). Publ. Japón. Tokio. 1.990 Ed. 15^a. Pag. 303
- (111) M. MERLEAU-PONTY. (Fenomenología de la Percepción). Madrid. 1.975.
- (112) M. VIDAL GARCIA. (Ibid. nota 60). Pag. 108

6. APÉNDICES

6.1. ARTISTAS ACTUALES SELECCIONADOS QUE
HAN AMBIENTADO SU OBRA EN LA ESTÉTICA ERÓTICA

6.1.1. COMENTARIO

Evidentemente para un trabajo que proyecta el análisis de la Estética Erótica Actual es necesario averiguar qué autores han llevado de forma gráfica tal evento.

A partir de ese momento se consideró seleccionar aquellos artistas actuales más significativos que habían ambientado su obra en los parámetros estéticos de la erótica, tal como se entiende en nuestro tiempo, consecuentemente surgieron cientos a tal efecto. No obstante se observaron sobre todo aquellos que están reconocidos en el circuito artístico, por considerar que en mayor medida sería más identificable y contrastable el resultado desde cualquier posición investigadora a lo largo del orbe mundial.

En esta línea, una vez terminada la búsqueda se obtuvo una muestra de 248 ejemplos, que abarcaban a la vez artistas de todos los continentes, con lo que se cumplía un segundo requisito, esto es, tomar el pulso global de la Estética Erótica que se desarrolla actualmente en el mundo, como ya se planteó desde un principio en la Introducción.

En cualquier caso se hace preciso repetir esa idea para presentar la lista de Autores del presente Apéndice, guardando al mismo tiempo, alguna observación más.

En cualquier caso, después de tener toda la documentación, hubo de considerar una segunda selección, independientemente del interés autónomo de las propias obras, en base a los criterios de los apartados que se han tipificado; recuerdese el capítulo completo 3.4.2. de la presente Tesis, que valora más la globalidad que lo personal.

Indudablemente, por lo tanto, aún cuando sólo una parte de toda la lista de Autores hayá ilustrado tales categorías de la Estética Erótica Actual, no significa que el resto carezca de valor y no se deba considerar al menos de forma testimonial.

Aunque, también existe otro profundo criterio para que así sea; en cualquier caso y bajo la mirada de posteriores investigaciones, tanto propias como ajenas, tal lista completa puede facilitar comprobaciones, ampliaciones e incluso críticas al primer envite de "La Estética Erótica: Lenguaje y Significados".

Es por lo que esta lista completa de los 248 Artistas de la selección previa, no significa un relleno más sino que se convierte en una obligación y una deferencia al mundo de la investigación profesional.

Por último y antes de dar paso a la mencionada lista, se han de observar las características que la conforman, siendo las siguientes:

- * Aparecen los Autores por orden alfabético.

- * Acompañados de la nacionalidad.

- * Y de un asterisco cuando de ellos se ha tomado alguna obra para ilustrar las tipificaciones estéticas de expresión erótica.

6.1.2. LISTA

- A -

AEBOIROSMOURA, Luis (*)	Argentina
AGUIAR, Waldo	España
AKIYAMA, Jou	Japón
ALCACER, Jose Antonio	España
ALCOLEA, Carlos	España
ALEJANDRO, Ramón	Cuba
AMAROL	USA
ANDREA, de, John (*)	USA
APPEL, Karl	Holanda
ARMAN	Francia
ARRANZ BRAVO, Eduardo (*)	Portugal

- B -

BACON, Francis (*)	Gran Bretaña
BACH, Elvira (*)	USA
BALTHUS (*)	Francia
BARCELO, Miguel	España
BARJOLA, Juan	España
BARONLAT (*)	
BARTOLOZZI, Rafael	Italia
BASELIZ (*)	Alemania
BASQUIAT, J. Michel	USA
BAYRLE, Thomas	Alemania
BELLMER, Hans	Alemania
BENNETT, Elizabeth	USA
BERNADINIS, de, Olivia (*)	USA
BOTERO, Fernando	Colombia
BOURIGEAND, Francis Roland	Francia
BRODERSON, Robert	USA
BRUS, Günter	Suiza

- C -

CALERO, Alfonso	España
CAMARA, de la, Luis	España
CAMERON, Alex (*)	USA
CARAMASSI, Arthuro	Italia
CARMEN	USA
CASTELLI, Luciano (*)	Suiza
CED, Jose Luis	España
CIERCIORKAL, Frank	USA
CILLERO	España
CLAVO, Javier	España
CLEMENTE, Francisco (*)	Italia
CLEREN, Jean Paul	Francia
COMBAS, Robert	
COPLEY, William	USA
CUCCHI, Enzo	Alemania
CUESTA, Margarita	España

- CH -

CHEMIAKIN, Mihail (*)	Rusia
CHIA, Sandro (*)	Italia

- D -

DAHM, W., and DOKCUPIL, J.G. (*)	USA
DANIEL, Alexandar (*)	Rusia
DA-OH	Japón
DE KOONING (*)	USA
DELMOTTE, Marcel	Francia ?
DI ROSA, Herve (*)	Italia
DONALDSON, Antony	
DOUKE, Dan	

- E -

ESCALONA	España
ESTRADA, Adolfo	España
EUGENIO	USA

- F -

FASSIANOS, A.	
FERRON, Tommasi	
FETTING, Rainer (*)	Alemania
FIELDS, Duggie (*)	USA
FINI, Leonor	Argentina
FISCHL, Eric (*)	USA
FISHER, Sandra (*)	USA
FORST, Miles	USA
FRAILE, Alfonso	España
FRAIZER, Charles	
FRANCO, Carlos	España
FREUD, Lucian (*)	Alemania
FRIEDLANDER, Lee	USA
FRIEDMAN, Benino	USA
FRIEDRICH HOLSTEIN, Adolf	Alemania
FURUSAWA, Izanami	Japón
FURY, G. (*)	USA

- G -

GARCÍA SEVILLA, Ferrán (*)	España
GIGER, H.R. (*)	Suiza
GILBERT and GEORGE (*)	Gran Bretaña
GINORI	Italia
GREEN, Anthony	USA
GREENE, Balcomb	
GROSS, Barry (*)	USA
GROSSMAN, Nancy	USA

- H -

HALLEK, Enno	Suecia
HARA, Shoich	Japón
HARUGUCHI, Mitsuyoshi	Japón
HAYN, Rainer (*)	?
HERMOSILLA, Concha	España
HERING, Kirth (*)	USA
HERZOG, Charlotte	
HIRANO, Seizoh (*)	Japón
HIRSCH, Joseph	USA
HÖCKELMANS, Antonius	Alemania
HÖDICKE, K.H.	Alemania
HOEYDONCK, Van, Paul	Holanda
HOMURA, Jin	Japón
HOSHI, Kaneo	Japón
HOSHINO, Shingo	Japón

- I -

IANNONE, Dorothy (*)	USA
IKEDA, Masuo (*)	Japón
IKEUCHI, Noboru (*)	Japón
ISHIMOTO, Tadashi	Japón
ISHU, Yoshio	Japón

- J -

JACQUET, Alain	
JIMÉNEZ, Antonio	
JOH, Keito	Japón
JOLIMEAU, Serge	Francia
JONES, Allen	Gran Bretaña
JONSON, Ben	USA

- K -

KAISH, Morton	
KATOU, Tadashi	Japón
KATZ, Alex (*)	USA
KATZ, Raymond	USA
KAUFMAN, Emily (*)	USA
KAWAHARA, Akiko	Japón
KAWALEROWICZ, Marcena (*)	
KELLEY, John (*)	USA
KIENHOLZ, Edward	
KINUYA, Kouji (*)	Japón
KITAJ	USA
KLOSSOWSKI, Pierre (*)	Francia
KOMER and MELAMID (*)	Rusia
KURIHARA, Kieko	Japón
KUSAMA, Yayoi (*)	Japón
KUSHNER, Robert	USA

- L -

LAMM, Leonid (*)	Rusia
LARALLEN, Julio	España
LEBENSTEIN, Jan	Alemania
LEIRO, Francisco (*)	España
LINDNER, Richard	Alemania
LINDSTRÖM	
LIXFELD, Eike	
LONGOBARBI, Nino (*)	Italia
LOSITO, Donatello	Italia
LÓPEZ, Antonio (*)	España
LÓPEZ, María José	España
LOVE, Arlene	USA
LÜDDECKE, Herman	Alemania
LUMEN (*)	Alemania
LUTES, Jim	

- LL -

LLANG, Robert	China
---------------	-------

- M -

MACK, Bill (*)	USA
MAJ JOHANSSON, Else	Suecia
MANO, Hiroshi	Japón
MAPPLETHORPE, Robert (*)	USA
MARIANI, Carlo María (*)	Italia
MARISCAL (*)	España
MARISOL	USA
MARTIN, Guillermo	España
MASUDA, Tsunenori	Japón
MELERO, Mercedes	España
MENSA, Carlos (*)	España
MICHANX, Henri	
MIC, Kouzou	Japón
NORI, Hideo	Japón
MOTHERWELL, Robert (*)	USA

- N -

NAGEL, Patrick	USA
NAKANISHI, H. (*)	Japón
NAUMEN, Bruce	USA
NAVARES, Paloma (*)	España
NAVARRO, Juan	España
NEUHAUS, Gert	Alemania

- 0 -

ODOM, Mel (*)	USA
OEHLEN, Albert	
OGAWA, Ikuo	Japón
OKIFFU, Georgia	USA
OKSHTEYN, Simón (*)	Rusia
OLDENBURGO, Claes	USA
ONO, Tadahiro	Japón
OVENDEN, Graham	

- P -

P-ACHIM	
PAGADOR, Fernando	España
PAGAN, Eduardo	España
PAHM, Walter	
PARADINO, Miano (*)	Italia
PARDO, Fédéric	Francia
PARDO, José Miguel	España
PASCHKE (*)	
PEARLSTEIN, Philip	
PENCK, A.R. (*)	Alemania
PERELLON, Celedonio	España
PÉREZ-VILLALTA, Guillermo	España
PISTOLEROO, Michelangelo	Italia
POUMEYROL, Jean Marie (*)	Francia
POVERELLI, Casare	Italia
PURYGIN, Leonid (*)	Rusia

- Q -

QUERO	España
QUETGLAS, Matías (*)	España

- R -

RAHMBERG, Ulf	Suecia
RAINER, Arnulf (*)	USA
RAMBERG, Christina	USA
RAMOS, Mel	USA
REES, Michael	USA
RICKERT, Christian (*)	Alemania
RIERA, Vladimir	España
RIVERS, Larry (*)	USA
ROBJEE, Pieroo	
ROPS, Felicien	Bélgica
ROSENQUIST, James	USA
ROSI, Ross	USA
ROTHENBERG, Susan	USA
ROUSCHENBERG, Robert	USA

- S -

SAITO, Kaoru	Japón
SALMON, Andre	
SALONÉ	Alemania
SALLE, David (*)	USA
SAM FRANCIS (*)	USA
SAMARAS, Lucas	
SANTOH, Hiroshi	Japón
SASOHI, Shinpei	Japón
SATO, Peta (*)	Japón
SAURA, Antonio	España
SCHNABEL, Julian (*)	USA
SCHNACKENBERG, Roy	USA
SCHOLTE, Rob	
SCHROEDER, Friedrich	Alemania
SHEPPARD, Joseph (*)	USA
SHERMAN, Cindy (*)	USA
SHERROD, Philip	USA

SHIRAGA, Kazuo (*)	Japón
SINBARI	USA
SOMA, Takeo	Japón
SOMMER, Dirk (*)	USA
SOUZA, Francis	India
STANLEY, Robert	USA
STEVENSON	USA
STUCK, Jack	USA
SUGIHARA, Reiko	Japón

- T -

TAKASANA, Keiichi	Japón
TAMAYO, Rufino	México
TAZAKI, Shosaku (*)	Japón
TING, Waselle	China
TOBIASSE	Rusia
TORRENS, Bernardo (*)	España
TROVILLE, Coluid	Francia
TSELKOR, Oleg	Rusia

- U -

UNGERER, Tomi (*)	USA
URCULO, Eduardo	España
UTSUGU, M. (*)	Japón

- V -

VALLEJO	
VALLS, Dino (*)	España
VAN STUCK, Franz	
VARGAS, Alberto	España
VARNASKY, Jacques	Argentina
VESPEIRA, A.	Alemania

- W -

WALTER, Max	Suecia
WASSELMANN	USA
WATANABE, J. (*)	Japón
WATTS	USA
WEBER, Bruce (*)	USA
WESLEY, J.	USA
WHITELEG, Brett	
WILKE, Hannah	USA
WILTON, David	USA
WITKIN, Joel Peter (*)	USA
WOLLENS, Karel	USA

- Y -

YAKILEVSKY, Vladimir	Rusia
YAMPOLSKY, Phillis	USA
YANO, Toshitoka	Japón
YOKOO, Tadanori	Japón
YOSHIDA, Katsu (*)	Japón
YUROZ (*)	Líbano

- Z -

ZENIR, Nahum B. (*)	México
ZUCH	USA

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. BIBLIOGRAFÍA RELATIVA AL MARCO OCCIDENTAL (2.1.)

BATAILLE, G.L. "EROTISM". Traducido al japonés,
Tokio: David, 1968.

BILBO, Jack. "FAMOUS NUDES BY FAMOUS ARTISTS" London:
Modern Art Gallery, 1946.

BOWIE, Theodore. "STUDIES IN EROTIC ART". New York:
Basic Books, 1970.

BRADLEY, Smith. "THE AMERICAN WAY OF SEX". New York.

CABANNE, Pierre. "LA PSYCHOLOGIA DE L'ART EROTIQUE".
París: Ed. Samogy, 1970.

CLARK, K. "THE NUDE: A STUDY IN IDEAL ART". New York:
Bollingen Foundation Inc. 1956.

DUNCAN, C. "FEMINISMO E HISTORIA DEL ARTE". En
japonés, Tokio: Parco, 1987.

EVOLA, J. "METAFÍSICA DEL SEXO". Madrid: Heliodoro,
1981.

FRIEDRICH, H. "END DER KUNST. ZUKUNFT DER KUNST". En
japonés, Tokio: Keisohshoboo, 1989.

- FUX, E. "LOS MAESTROS DEL ARTE ERÓTICO". En japonés, Tokio: Seidosha, 1983.
- GERHARD, Poul. "PORNOGRAPHY OR ART". London: Words and Pictures. 1971.
- GERDTS, William. "THE GREAT AMERICAN NUDE". New York: Praeger, 1974.
- GILL, Michael. "IMAGE OF THE BODY". New York: Doubleday, 1989.
- HOSPERS, John. "ESTÉTICA". Madrid: Cátedra, 1990.
- ISHIHARA, T. "EL ARTE MODERNO Y NIHILISMO". Tokio: Keisohshoboo, 1983.
- KERN, Stephan. "ANATOMY AND DESTINY: A CULTURAL HISTORY OF THE HUMAN BODY". En japonés, Tokio: Tuttle-mori Agency, 1975.
- MAIROWITZ, David. "REICH FOR BEGINNERS". En japonés, Tokio: Gendaishokan, 1990.
- MARCUSE, H. "CIVILIZACIÓN ERÓTICA". En japonés, Tokio: Kinokuniyashoten, 1958.
- MELVILLE, Robert. "EROTIC ART OF THE WEST". London: Putman, 1973.
- MORENO, Jiménez. "LA SEXUALIDAD HUMANA". Madrid: Fundación Universidad-Empresa, 1990.
- NEUMANN, E. "AMOR AND PSYCH: THE PSYCHIC DEVELOPMENT OF THE FEMININE". En japonés, Tokio: Kinokuniyashoten, 1973.

OKONOGI, Keigo. "TEORÍA DE LA ERÓTICA HUMANA". Tokio:
Koudansha, 1970.

REICH, Wilhelm. "THE SEXUAL REVOLUTION". New York:
The Orgon Institute Press, 1945.

SASAKI, Kouji. "FREUD". Tokio: Koudansha, 1987.

SMITH, Bradley. "EROTIC ART OF THE MASTERS". New
York: Lyle Stuart, 1974.

SOKILOW, Jayme. "EROS AND MODERNIZATION". New York,
1983.

TAKEDA, Seiji. "NIETZSCHE". Tokio: Gendaishokan, 1988

WAYLAND, Young. "EROS DENIED: SEX IN WESTERN HISTO-
RY". New York, 1964.

WEBB, Peter. "THE EROTIC ART". New York.

7.2. BIBLIOGRAFÍA RELATIVA AL MARCO ORIENTAL (2.2.)

FUKUDA, K. "EL DESNUDO FANTÁSTICO". Tokio: Kawadeshobo-shin-sha, 1986.

GROSBOIS, Charles. "SHUNGA, IMAGE OF SPRING: ESSAY ON EROTIC ELEMENTS IN JAPANESE ART". París, 1966.

GULIK, R.H.Van "EROTIC COLOUR PRINTS OF THE MING PERIOD". Tokio: 1951.

HARA, Soikaku. "THE LIFE OF AN AMOROUS WOMAN". London: Transworld Publisher, 1964.

HAYASHI, K. "KITAGAWA UTAMARO". Tokio: Kawadeshobo-shinsha, 1990.

KAMEI, T. "POST-MODERNISMO Y FEMINISMO". Tokio: Keisoh-shobo, 1989.

KANIYAMA, S. "LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL". Tokio: Kawade-shobo, 1990.

KATO, S. "LA ESTÉTICA ERÓTICA/ESSAY". Tokio: Asahi, 1981.

KUWABARA, T. "EL MUNDO DE POST-GUERRA". Tokio: Kawade-shobo, 1990.

LESOVALCH, Théo. "EROTIQUE DU JAPON". París: Pauvert, 1968.

RAWSON, P. "EROTIC ART OF THE EAST". New York: Prometheus Press, 1968.

SASAKI, S. "EL ARTE MODERNO JAPONÉS". Tokio: Rurishobo, 1988.

TESHIGAWARA, J. "EL AMANECER DEL ARTE DEL DESNUDO PICTÓRICO". Tokio: Nihon Keizai Shinbunsha, 1986.

7.3. BIBLIOGRAFÍA RELATIVA A LA CULTURA POST-MODERNISTA (3.)

ASOCIACIÓN DE LAS MUJERES ACTIVAS. "PORNO WATCHING".
Tokio: Gakuyoshoboo, 1990.

A. SWINGWOOD "THE MYTH OF MASS CULTURE". London:
Macmillan, 1977.

BERGER, John. "WAYS OF SEEING". En japonés. Tokio:
Parco, 1986.

BRADBURY, R. "THE ART OF PLAY BOY". New York: Alfred
von der Marck, 1985.

CHADWICK, W. "WOMAN ARTIST AND SURREALIST MOVEMENT".
En japonés. Tokio: Parco, 1989.

CHASSEGUET, J. "ÉTICA Y ESTÉTICA DE LA PERVERSIÓN".
Francia, 1984.

ELLIS, Albert. "SEX WITHOUT GUILT". New York, 1960.

ELLIS, Albert. "SEX AND THE LIBERATED MAN". New York.

FINCH, C. "ARTE POP". Tokio: Parco, 1990.

FRANCES, R. "PSICOLOGÍA DEL ARTE Y LA ESTÉTICA".
Madrid: Akal, 1985.

- FUKUMOTO, R. "ART VIRUS". Tokio: Parco, 1989.
- GALASSI, Peter. "BEFORE PHOTOGRAPHY". New York: The Museum of Modern Art, 1981.
- GERDITO "THE GREAT AMERICAN NUDE"
- GIDAL, P. "ANDY WARHOL". Tokio: Parco, 1991.
- GREENBERT, Jerrod, S. "STRESS AND SEXUALITY". New York.
- GRUPO PANDORA "BATTLE SEX". Tokio: Gendaishokan, 1990
- HARRIES, K. "THE MEANING OF CONTEMPORARY ART". Tokio: Tamagawa University Publisher, 1988.
- HARRY, N. "THE ART OF ADVERTISING". New York: Abrams. Inc., 1977.
- HORKHEIMER, M. and T. ADORNO "THE CULTURE INDUSTRY: Enlightenment as Mass DECEPTION". London: Allen Lane, 1973.
- INOUE, T. and EGAWA, Y. "LIBRO DE LOS DATOS FEMENINOS". Tokio: Arigakaku, 1991.
- ITO, T. "EL VESTIDO DE AMOR". Tokio: Tsukumashoboo, 1990.
- ITOH, J. "ARTE CONTEMPORANEO (1980-1990)". Tokio: Parco, 1990.
- JOHN, A. and DE COPPEL "THE ART DEALERS". Tokio: Parco, 1988.

- JON, Hver "ART, BEAUTY AND PORNOGRAPHY". New York: Prometheus Books, 1987.
- KAMEY, S. "LA REVOLUCIÓN SEXUAL EN EE.UU.". Tokio: Kodansha, 1989.
- KILMANN, P., R. "HUMAN SEXUALITY IN CONTEMPORARY LIFE". Boston, 1984.
- KUSPIT, Donald "ERIC FISCHL". New York: Vintage Contemporary, 1987.
- KOUTZ SMISH, K. "DADAISMO". Tokio: Parco, 1989.
- MAISONNUEVE, J. "MODELOS DEL CUERPO Y PSICOLOGÍA ESTÉTICA". Buenos Aires, Paidós, 1984
- MARCUSE, H. "THE AFFIRMATIVE CHARACTER OF CULTURE". Harmondsworth: Penguin, 1972.
- MARCUSE, H. "THE AESTHETIC DIMENSION: TOWARD A CRITIQUE OF MARXIST AESTHETIC". London: Macmillan, 1979.
- MARCHAN FIZ, S. "DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE DE CONCEPTO". Madrid: Akal, 1990.
- MATTELART, A. "MASS MEDIA IDEOLOGIES AND THE REVOLUTIONARY MOVEMENT". Harvester, 1980.
- MIDGLEY, M. and HUGHES, J. "WOMENS CHOICE". Tokio: Keisohshoboo, 1990.
- MINAMOTO, F. "LAS DIFERENCIAS SEXUALES A TRAVÉS DEL ARTE". Tokio: Shoseki Co., Ltd., 1986.

- OSBORNE, R. "LAS MUJERES EN LA ENCRUCIJADA DE LA SEXUALIDAD". Barcelona: La Sal, 1989.
- RAINER, C. and GEORGIA, M. "FRANCESCO CLEMENTE". New York: Avedon/Vintage, 1987.
- SAGRERA, M. "SOCIOLOGÍA DE LA SEXUALIDAD". Buenos Aires, 1973-74.
- SAID, W., Edward "OPPONENTS, AUDIENCES, CONSTITUENCIES AND COMMUNITY". Chicago: Bay Press, 1983.
- SIEGEL, J. "ART TALK", THE EARLY 805, New York: Da Capo Press, 1988.
- TILLY, A. "EROTIC DRAWINGS", New York: Rizzoli International Publications, 1986.
- TOKUDA, Y. "LA ENERGÍA COMO CREADORA DEL ARTE". Tokio: Kinokuniya, 1986.
- TOTOKI, M. "DIFERENCIAS IDEOLÓGICAS DEL DESNUDO PICTÓRICO ENTRE ESPAÑA Y JAPÓN (1970-1989)". Madrid: Ensayo Doctoral, 1990.
- VOLKER, K. "EROTIC ART TODAY". New York: New York Graphic Society, 1972.
- WALKER, John, A. "ART IN THE AGE OF MASS MEDIA". Tokio: Tsugishoboo, 1987.
- WARHOL, A. "FROM A TO B AND BACK AGAIN: THE PHILOSOPHY OF ANDY WARHOL". London: Pan Books, 1976.

WILLIAM, H. "HOMOSEXUALITY IN PERSPECTIVE". Boston,
1979

WIND, E. "THE MECHANIZATION OF ART", 1960.

WITKIN, Lanoil, G. "THE MALE STRESS SYNDOROME". New
York: Newmarked Press, 1986.

WITKIN, Lanoil, G. "THE FEMALE STRESS SYNDOROME". New
York: Newmarked Press, 1986.

WOLFE, T. "THE PAINTED WORD". Tokio: Shobunsha, 1990.

* Nota: En algunas bibliografías no figura el editor y es debido a que en esos casos la documentación fue recopilada y fotocopiada directamente de notas en la Biblioteca Nacional de New York en la que no se consideró el dato.